

NZ

NEUE ZEITSCHRIFT

FÜR

MUSIK

GEGRÜNDET

VON

ROBERT SCHUMANN

10

OKTOBER 1960

CONCERTINO

Werke für Schul- und Laienorchester

»CONCERTINO« ist eine Sammlung von Werken für Schul- und Laienorchester. Beiden Laienorchestern soll damit die Möglichkeit gegeben werden, größere Werke der Vor= klassik und Klassik aufzuführen, die in der technischen Schwierigkeit den gegebenen Verhältnissen angemessen sind. Daneben bringt die Reihe zeitgenössische Werke, die geeignet sind, Neue Musik in den Spielkreisen lebendig werden zu lassen, um dadurch den geistigen Zugang zu größeren Werken zu erschließen.

NEUERSCHEINUNGEN:

Johann Sebastian Bach

Sinfonia D-Dur aus der Kantate Nr. 42 »Am Abend aber desselbigen Sabbats«
für zwei Oboen, Fagott, zwei Violinen und Violon= cello / Kontrabaß (Lunow)

Ed. Schott 4961 · Part. DM 4,— · Stimm. (7) je DM —,50

Ludwig van Beethoven

Zwölf Contretänze für Orchester (Kolneder)

Ed. Schott 4964 · Part. DM 4,50 · Stimm. (8) je DM —,80

Sechs ländlerische Tänze
für zwei Violinen und Baß (Kolneder)

Ed. Schott 4963 · Partitur DM 2,50 · Stimmen (3):
Viol. I DM —,80 · Viol. II, Vlc. je DM —,50

Franz Schubert

Fünf Deutsche mit Coda und sieben Trios
für Streicher (solistisch oder chorisch), (Kolneder)

Ed. Schott 4965 · Part. DM 3,50 · Stimm. (7) je DM —,80

IN DERSELBEN REIHE SIND ERSCHIENEN:

Tomaso Albinoni

Sinfonia a 4
für Streichorchester (Kolneder)
Partitur DM 3,50 · Stimmen (5) je DM —,80

Sinfonia G-Dur
für Streichorchester und Bläser ad lib. (Kolneder)
Partitur DM 5,— · Viol. I (Oboe) DM 1,20 · Viol. II
(Oboe), Viol. III, Vla., Vlc. je DM —,80

Marc-Antoine Charpentier

Suite für Streichorchester (Bearbeitung: Kolneder)
Partitur DM 3,— · Stimmen (5) je DM —,80

Arcangelo Corelli

Concertino
für zwei Trompeten und Streicher
(Bearbeitung: Werdin)
Partitur DM 3,— · Stimmen (6) je DM —,50

Giuseppe Torelli

Konzert
für Streichorchester op. VI/1 (Kolneder)
Partitur DM 4,— · Stimmen (5) je DM —,50

Karl Stamitz

Orchesterquartett C-Dur
für zwei Violinen, Viola u. Violoncello (Mönkemeyer)
Partitur DM 3,50 · Stimmen (4) je DM —,90

Leopold Mozart

Divertimento I
für zwei Violinen und Violoncello (Kolneder)
Partitur DM 3,— · Stimmen (3) je DM —,80

Joseph Haydn

Konzert F-Dur
für Klavier (Cembalo) und Orchester
(Hoboken XVIII: 3) (Lassen), Kadenzen von Heinz
Schröter
Partitur DM 8,— · Stimmen komplett DM 6,—

Eberhard Werdin

Festliche Musik
für zwei Instrumentalchöre
Partitur DM 3,— · Stimmen (7) je DM —,60

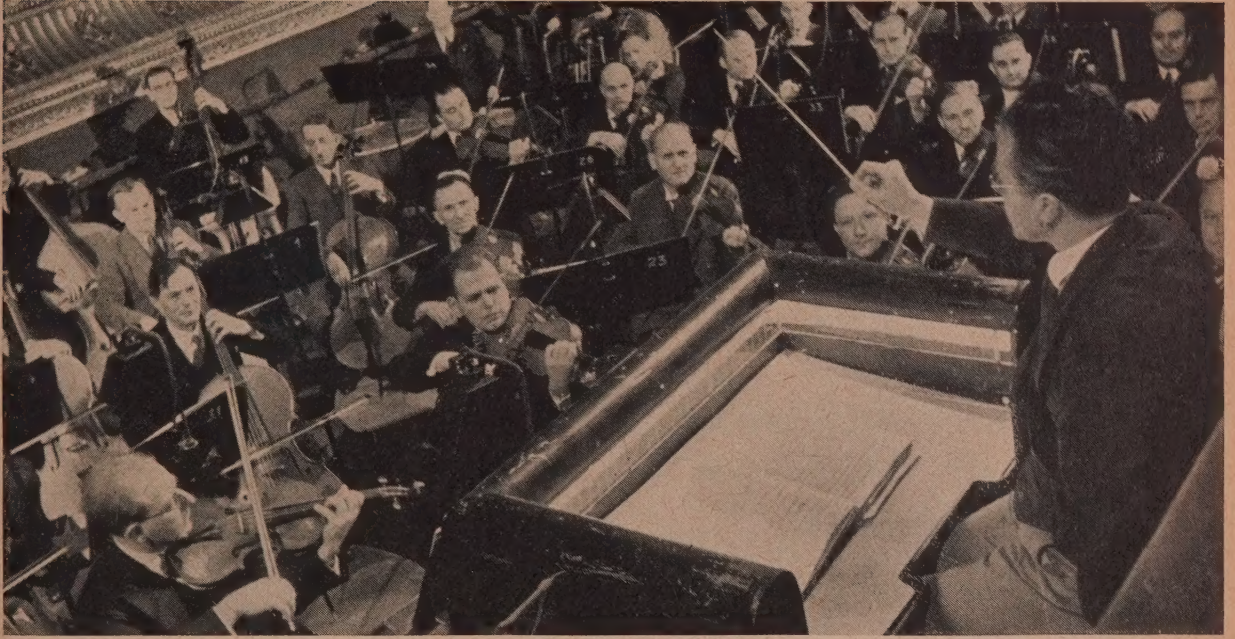
Friedrich Zipp

Musik für Orchester
Partitur DM 5,— · Stimmen komplett DM 6,—

Werner Fussen

Concertino
für Flöte und Streichorchester (1957)
Partitur DM 6,— · Stimmen (6) je DM —,80

Die Zukunft hört schon heute mit...



Unvergessen sind die Stimmen z. B. von Caruso, Elisabeth Rethberg, Schaljapin und das brillante Spiel von Jan Kubelik. Leider stehen uns nur noch technisch unvollkommene Schallaufzeichnungen zur Verfügung. Heute dagegen gibt es TELEFUNKEN-Tonbandgeräte Magnetophon. Sie erhalten alle wertvollen Dokumente der Gegenwart für die Hörer von morgen.

Tonband-Aufnahmen von Orchesterproben zeigen dem Dirigenten die feinsten Nuancierungen auf, dem Künstler sind sie eine zuverlässige und unbestechliche Kontrolle. Hintergrundgeräusche und Sphärenmusik - kurz, alle Geräuschkulissen klingen naturgetreu von einem Tonbandgerät Magnetophon.



Wer Qualität sucht - wählt **TELEFUNKEN**

Fordern Sie bitte den 16 seitigen Sonderprospekt
von der TELEFUNKEN GMBH,
Fachgebiet Magnetongeräte Nz
Hannover, Göttinger Chaussee 76
Name:
Anschrift:

Die Aufnahme urheberrechtlich geschützter Werke der Musik und Literatur
ist nur mit Einwilligung der Urheber bzw. deren Interessenvertretungen
und der sonstigen Berechtigten, z. B. GEMA, Bühnenverlage, Verleger,
Hersteller von Schallplatten usw. gestattet.

NZ FÜR MUSIK

Unter Mitwirkung von Ernst Thomas, herausgegeben von Karl Amadeus Hartmann

121. Jahrgang Heft 10 / 1960

| | |
|--|-----|
| PIFFFE ZU MIETEN GESUCHT . . . Zum Thema Beifall | 331 |
| WLADIMIR VOGEL: Der moderne Sprechchor | 332 |
| HERMANN HEISS: Wort und Ton | 336 |
| HERBERT BIEHLE: Die Sprechstimme in der Gesangsliteratur | 337 |
| ANTOINE GOLÉA: Lohengrin — eine doppelte Ehetragödie | 339 |
| WILLI SCHUH: Rudolf Hartmann 60 Jahre alt | 341 |

| | |
|--|-----|
| DAS MUSIKLEBEN: Berlin: Alban Bergs „Wozzeck“ — Welttreffen der musikalischen Jugend / München: Opernfestspiele und Musical / Hannover: Neue Situation in der Oper / Darmstadt: Strawinsky und Ravel / Altenberg bei Köln: Schlesiens Musik / Salzburg: Das neue Haus, das alte Spiel / Bregenz: „Fidelio“ in der Urfassung / Paris: Streit um „Das Spiel von Daniel“ / Monte Carlo: Musik bei dreißig Grad Celsius / Vichy: Ansätze zu einem Festival / Ungarn: Freilichtspiele in Szeged 1960 / Indonesien: Ein Brief aus Jogjakarta / USA: The Electronic Music Synthesizer | 342 |
|--|-----|

| | |
|---|-----|
| JAZZ: Jazz und komponierte Musik / Sommerkurs der „Musikalischen Jugend Deutschlands“ | 363 |
| BÜCHER | 364 |
| NOTEN | 368 |
| NOTENBEILAGE | 371 |
| VORSCHAU / RÜCKSCHAU | 372 |

BILDER

Die hingerissenen . . . und die gelangweilten Zuschauer, Karikatur von Gustave Doré / Rudolf Hartmann (Betz) / München: „Intermezzo“ von Richard Strauss (Toepffer) / Salzburg: Das neue Festspielhaus (Ellinger), Blick in den Zuschauerraum (dpa), Blick auf die Bühne (dpa); „Der Rosenkavalier“ von Richard Strauss (dpa); Frank Martin, „Mystère de la Nativité“ (Ellinger) / Herbert von Karajan mit Christa Ludwig und Leontyne Price (Köster) / Paris: „Das Spiel von Daniel“ (Pic) / Monte Carlo (Goléa) / Szeged: Franz Erkel, „Hunvadi László“ (Kiadóvállalata) / Electronic Music Synthesizer

Die Aufnahme von Herbert von Karajan auf S. 352 entnehmen wir dem Septemberheft 1960 „Die Bühne“, Wien.



GUSTAVE DORÉ (1813-1883)

Pfiffe zu mieten gesucht ...

Eine verwerfliche Art der Meinungsäußerung ist seit geraumer Zeit bei Ur- oder Erstaufführungen wahrzunehmen: Man wartet nicht das Ende der Aufführung ab, sondern sucht sie zu stören. Dies wiederholt sich nicht etwa nur bei problematischen oder mißlungenen Stücken, sondern bei Werken, denen nachgerade ein Erfolg beschieden ist. Statt erst einmal richtig hinzuhören, sich auf die Neuheit oder Besonderheit des Dargebotenen zu konzentrieren, spähen diese Störenfriede — nicht ohne Geschick übrigens — nach einer Stelle, an der man Störungen mit List und Tücke entfesseln könnte: Bei einem Textwort, das zweideutig aufzufassen, bei einer ungewohnten Klangverbindung, die dem Lachreiz preiszugeben wäre. Sie spekulieren sogar darauf, im Schutz des dunklen Zuschauerraumes unzufriedene, doch höfliche Besucher gleichfalls zu lauten Mißfallensäußerungen aufzustacheln: Manche Zurufe lassen nichts an Deutlichkeit zu wünschen übrig.

Wer sind diese Störenfriede? Zu aller Erstaunen oft Jugendliche, von denen doch weit eher zu erwarten wäre, daß sie das Neue schlechthin nahe empfinden möchten, als sich dem Anschein wütender Reaktionäre oder Blind-Konservativer auszusetzen. Allerdings wurde auch beobachtet, daß die Protagonisten dieser Störenfriede älteren Jahrganges waren. Sollten sich Vergräunte, sich ewig zu kurz gekommen Wahnende hinter dem Rücken zum Widerspruch leicht aufzureizender Jugend verborgen halten? Sind es etwa dieselben Jugendlichen, die sich überall dort einfinden, wo ihr Sensationsbedürfnis gestillt wird, wo der Anlaß, sich selbst in Szene zu setzen, gegeben sein könnte? Die Fragen drängen sich auf, denn nichts soll uns ferner liegen, als zu verallgemeinern, noch sind wir so pessimistisch, zu glauben, die „Jugend“ sei etwa „so“ und nicht anders, ernster eingestellt. Was aber am allerwenigsten hier bezweckt ist und auch gar nicht zu verantworten wäre: der Jugend die Lust am spontanen Reagieren zu nehmen; im Gegenteil: Wille und Mut zur Entscheidung für oder gegen ein künstlerisches Werk sollen provoziert werden. Worum es geht, ist die Form: wer den anderen nicht ausreden lassen kann, begibt sich selbst der Diskussionsfähigkeit.

Applaudieren (oder Ablehnen) ist eine ehrwürdige Tradition. Der Zuhörer soll sich entscheiden, doch unvoreingenommen. Nichts ist deprimierender an einem Theater- oder Konzertabend, nichts tödlicher für die Wirkung eines Stückes oder einer Aufführung als Gleichgültigkeit des Publikums, die sich im müde plätschernden „Achtungs“-Applaus offenbart. Der Wille zur Entscheidung und die Freude daran nehmen heute in der Regel um so mehr ab, je neueren Datums, je neuer in seiner Ausdrucksform ein Werk ist. Es gibt dafür eine plausible Erklärung: Die Generation, die heute das Hauptkontingent des Publikums stellt, ist in künstlerischen Konventionen aufgewachsen, die es erschweren, sich neue Kriterien anzueignen. Rein aus der Empfindung zu reagieren, davor hat man in unseren Breitengraden eine althergebrachte Scheu; die Temperamentsausbrüche südlicherer Naturen werden zwar kritisiert, doch auch im stillen beneidet. Begeisterungstürme sind also ebenso selten wie Proteste, Bravorufe so selten wie Pfiffe. Lauheit ist der gern gezogene Trumpf; die Stufungen des Beifalls sind oft so gering, daß sie kaum als eindeutiges Urteil registriert werden können. Wäre also nicht gerade die Jugend zur spontanen Äußerung aufgerufen?

Sonderbarerweise fallen die Proteste am Schluß einer Vorstellung oft recht mager aus, sie werden schnell niedergeklatscht und erzielen dadurch unfreiwillig den Effekt der Claque: den Beifall anzufeuern, der dann freilich — und das ist die traurige Kehrseite — genausowenig ernst genommen werden darf. Auch der Applaus und sein Gegenteil haben ihre Spielregeln, die fair eingehalten werden wollen. Der Pfiff als Ausdruck der Ablehnung aufgespart für die Stelle, an der das Publikum das Wort hat, nämlich den Schluß der Vorstellung, kann niemandem verübelt werden. Ehrliche Pfiffe gegen hämisches Gelächter zu mieten gesucht, so möchte man frei nach Morgenstern annoncieren. Ob mit Erfolg? Bislang hätten sich gewiß keine tausend Pfiffe eingestellt, und kein falscher Schwarzkünstler hätte darob außer Land zu gehen brauchen.

Der moderne Sprechchor

Zu den Neuerungen auf dem Gebiete der Musik der letzten fünfundsiebzig Jahre gehört der Sprechchor. Diese eigenartige Gattung musikalischen Ausdrucks wurde bisher von vielen Fachmusikern und Musikwissenschaftlern nicht beachtet und ist dem breiten Publikum fast unbekannt geblieben. Die große Entwicklung des Sprechchors und der wichtige Platz, den er im zeitgenössischen Musikschaffen einnimmt, verlangen aber heute seine Würdigung.

Der moderne Sprechchor kann nicht als Wiedergeburt des antiken Chors gelten, da er sich nicht mit der Rolle des miterlebenden, reagierenden, betrachtenden und urteilenden Zuhörers begnügt. Vor allem zeichnet er sich dadurch vor seinem griechischen Vorgänger aus, daß er nicht innerhalb eines gesprochenen Dramas, sondern innerhalb eines Musikwerkes auftritt, das allerdings meist epischen oder dramatischen Inhalts ist.

Der erste Berufssprechchor, der international bekannt wurde, ist in den dreißiger Jahren in Brüssel von Madeleine Renaud gegründet worden, auf Anregung ihres Lehrers, des berühmten Schauspielers und Regisseurs Copaux. (In Deutschland kam es zur selben Zeit zu ähnlichen Ansätzen: Valma Möcklberg, Hamburg, Hermann Scherchen, Frankfurt a. M., Albert Merz, Stuttgart, in der Schweiz in Dornach am Goetheanum.)

Die Mitglieder dieses belgischen Sprechchors rekrutierten sich aus jungen Schauspielern und Schülern von Madeleine Renaud und der Diktionsklasse des Königlichen Konservatoriums von Brüssel. In die Öffentlichkeit trat die Gruppe zu Beginn mit Prosastücken, Gedichten, Volksliedern, Legenden, Balladen, die von der Leiterin auf bestimmte Art interpretiert wurden. Sie arbeitete mit Choreffekten und Solopartien. Diese Sprechchöre waren nicht notiert, Rhythmus und Sprechtonhöhe wurden von der Leiterin angegeben. Bei ihr allein lag die klangdramaturgische Regie. Diese ersten Versuche waren so vielversprechend, daß verschiedene belgische und französische Autoren, darunter Charles Plisnier, für das Ensemble Stücke schrieben. Niemand, der die „Renaudins“, wie sie bald hießen, zu jener Zeit gehört hat, wird den großen Eindruck vergessen, den sie schon damals auf das Publikum ausübten. Sie standen, ungefähr zwanzig an der Zahl, alle schwarz gekleidet, in einem schrägen Keil angeordnet auf der Bühne, die Spitze des Keils gegen die vorderste Kulisse gerichtet, wo unsichtbar Madeleine Renaud stand und von dort aus dirigierte. Die Stimmen waren nicht nach Tonhöhe oder Klangfarbe gruppiert, sondern nach dem Rollenfach des betreffenden Sprechers: Jugendliche, Charakterstimmen etc. Eine gewisse Stilisierung wurde so erreicht, doch auch das Naturalistische wurde nicht ausgeschlossen.

Es ist klar, daß dieser gut funktionierende Sprechapparat auch die Komponisten interessieren mußte und so die ersten notierten Sprechchöre entstanden. Sie stammen aus der Feder des französischen Komponisten Darius Milhaud, der im Hinblick auf die „Renaudins“ in verschiedenen Werken Sprechchöre einfügte: „Les Euménides“, „Les Coéphores“, „La Mort d'un Tyran“. In diesen Chören ist der Rhythmus meistens fixiert und so ein musikalisches Element, wenn auch noch unausgebildet, den Möglichkeiten des Sprechchors angefügt. Rhythmus und Phrasierung folgen der Sprache in langen, klassischen Perioden, eine Prosodie, dem alten Vorbild vielleicht nicht unähnlich, obwohl hier schon mit dem speziellen Sprechklang als Gegensatz zum Klang des Gesangchors gearbeitet wird. In „La Mort d'un Tyran“ verwendet Milhaud den Sprechchor auf weit differenziertere Art: in Kombination mit dem Chorgesang und mit Solisten und von Schlagzeug mit wenig Instrumenten begleitet, wird er hier ein dynamisch und klanglich selbständiges Element von großer Eindringlichkeit und bewirkt eine überraschende Belebung des Klangkörpers. In der „Cantate de l'Homme“, die der Komponist 1936/37 für Sologesangsquartett und Kammerorchester schrieb, kommt ein durch die Solisten gesprochenes Stück vor, dessen witzsprühende Lebendigkeit die Arbeit als eine der besten Milhauds dieser Art kennzeichnet. Auch Arthur Honegger benutzt Sprechchöre als besondere Bereicherung der Klangmöglichkeiten. Er wendet sie aber vorwiegend zur Abhebung vom gesungenen Chor an. Rhythmisch und in der Stimmführung sind seine Sprechchöre nicht entwickelt. Seit der kürzlichen Uraufführung der Oper „Moses und Aron“ von Arnold Schönberg sind auch seine Sprechchöre bekanntgeworden.

Die von mir eingeführte Art des Sprechchors als Kunstgattung beruht auf Eigengesetzen der Sprache und des Sprachlich-Phonetischen, die vom musikalischen Standpunkt behandelt werden und nicht vom literarisch-dramatischen; so bekommt der Sprechchor als neue Kunstform einen eigenästhetischen Aspekt. In meinen Werken wird dem Sprechen nicht nur der Rhythmus vorgeschrieben, also metrisch gebunden, sondern auch die Klangfarbe und Sprechtonhöhe werden festgelegt. Nicht mehr die sprachliche Leiterin des Chors ist Regisseur, sondern die Ausführung wird einem Dirigenten unterstellt; auch die Instrumentalmusik kommt als Element hinzu.

Um möglichst große Plastik zu erlangen, sind die Stimmen in vier Hauptgruppen eingeteilt: hohe und tiefe Frauenstimmen, hohe und tiefe Männerstimmen, die sowohl im Tutti vierstimmig auf einen Rhythmus als auch in einzelnen Stimmgruppen oder Stimmen polyphon verwendet wer-

Cymb.

Cast. b.

Tb. de b.

Tbrin

C. roult.

Gr. C.

Tbr.

T.T.

La P.

Tous a-yant rempli son cœur de l'art di-vin l'é-ta-blit, Lui qua-tri-

den. Die Notierung dieses komplizierten Sprech-
tongebildes geschieht auf einem Dreiliniensystem
in mittlerer, hoher und tiefer Lage für jede Stimm-
gruppe. Die Noten, die oberhalb und unterhalb des
Systems liegen, sind schrill oder dumpf zu intoni-
erieren. Gewisse Stellen sind zu flüstern, andere
halb zu singen, halb zu sprechen, was zu einem
eigenartigen Effekt führt. Die Charakterstimmen,
wie sie im ersten Sprechchorstil Verwendung fan-
den, werden hier als Solostimmen eingesetzt. Der
ganze Text ist frei auf das Ensemble, auf Stimm-
gruppen oder Einzelstimmen verteilt, je nach Stim-
mung, Situation und Sinn. Der so behandelte Chor
tritt sowohl als erzählende wie dramatische, lyri-
sche oder einfach reagierende Instanz auf.

Die Möglichkeiten für die Ausnutzung der Wort-
Satz-Kombinationen sind außerordentlich vielfäl-
tig und berühren die Phantasie und das Gemüt des
Hörers direkt. Vom Monumentalen bis ins Intime,
vom Normalsprechen über größte Klangwucht
und Lapidarität bis ins Flüstern stehen viele Nuan-
cen diesem „Instrument“ zur Verfügung.

Daß die Realisierung solcher Kompositionen ein
besonders geschultes Ensemble voraussetzt, ist
klar. Jedes Mitglied eines Sprechchors bedarf einer
tadellosen Diktion, allgemeiner Kenntnisse der
Musik als Grundlage und einer Fähigkeit, sich im
Kollektiv als bewußte und wache Persönlichkeit
einzuordnen. Dies verlangt Selbstdisziplin im Den-
ken und im Verwalten der Sprachorgane und erfor-
dert so eine geistige Leistung hohen Ranges.

Der von Ellen Widmann und Fred Barth geleitete
„Kammersprechchor Zürich“ stellt ein solch quali-
fiziertes Ensemble dar. Auch dieses besteht teil-
weise aus jungen Schauspielern und Schülern der
Klassen der Zürcher Bühnenstudios und des Kon-
servatoriums, Klasse Ellen Widmann. Da dieser
Chor direkt auf den metrisch gebundenen Sprech-
stil eingearbeitet wurde, so war seine Ausbildung
auch eine andere als die der „Renaudins“. Neben
der eigentlichen Sprechtechnik, der Atemtechnik,
der Lockerung der Stimmbänder usw. mußte das
„Im-Takt-Sprechen“ der einzelnen wie des Kolle-
ktivs geübt werden. Viel mehr als bei einem singen-
den Chor kam es hier auf letzte Präzision an, vor
allem, um die Verständlichkeit des Wortes zu
sichern. Die 42 Leute mußten zusammen sprechen
können, als wären sie nur einer. Um diese Voll-
kommenheit zu erreichen, wurden Chorsprech-

übungen geschrieben und einstudiert. Heute ist der
„Kammersprechchor Zürich“ ein geschmeidiges,
sicheres Instrument, das dem Dirigenten ebenso
folgt wie ein gutes Orchester seinem Leiter. Dieses
in der Welt heute einzigartige Ensemble ist in-
zwischen im deutschen Sprachgebiet zu internatio-
nalem Ruf gekommen.

1930 führte ich in meinem Chorwerk „Wagadus
Untergang durch die Eitelkeit“¹⁾ zum ersten Male
durchkomponierte Sprechchöre ein, die vom Ges-
angschor gesprochen werden können, aber schon
eine selbständige Gattung des Ensemble-Wortvor-
trages bilden: ein kollektives Sprechen auf musi-
kalisch organisierte und vollkommen stilisierte
Weise.

Der vierstimmig gesetzte Chor ist rhythmisch ge-
nau festgelegt, so daß mit den Sprechstimmen
„musiziert“ wird wie mit Singstimmen oder In-
strumenten. Es kommen Imitationen, Kanons und
Fugen vor, und das Resultat ist frappant. Der
Effekt ist nicht auf einen besonders ergiebigen und
inhaltsreichen Text zurückzuführen, sondern auf
die besondere, der Situation und der Stimmung
angepaßte Atmosphäre und auf die Spannung, die
durch die Art des polyphonen Sprechens hervor-
gerufen wird. Zum Beispiel gibt an einer bestimm-
ten Stelle das rhythmisch-dynamische Element
einen aufregenden Hintergrund und ermöglicht die
dramatische Darstellung des Kampfes. Die Aus-
sage ist textlich beschränkt, die musikalische Wir-
kung ist um so stärker. Das Prinzip war also: ein
Minimum des Textes und ein Maximum der Wir-
kung auf musikalischer Ebene.

Diesen Stil hätte ich auf alle anderen danach kom-
ponierten Chöre mit Erfolg anwenden können,
doch schien mir etwas anderes wichtig: die Text-
aussage selber zu gestalten.

Anläßlich der Erstaufführung des Oratoriums
„Wagadus Untergang durch die Eitelkeit“ 1935 in
Brüssel (durch den Sterckschen Privatchor Basel
unter Leitung von Hermann Scherchen) lernte Ma-
deleine Renaud diese neue Art des Sprechchors
kennen. Tief davon berührt, bat sie mich, ihr für
ihr Ensemble ein Werk zu schreiben und gab mir
in der Legende von „Thyl Ulenspiegel“ von Char-
les de Coster den Stoff an. Dieses Oratorium
wurde 1937–1938 komponiert. Es brachte zum
ersten Male einen Sprechchor als Hauptinstrument
in einem abendfüllenden Werk. Die geplante Ur-

aufführung in Brüssel 1939 kam infolge des Krieges nicht zustande, erst während des Krieges in Genf unter Ernest Ansermet.

Auch hier haben wir zwei Klangkörper einander gegenübergestellt: Orchester und Singstimme der eine, Sprechchor der andere, wobei das Wort zu einer ungewöhnlichen Ausdrucksfähigkeit gelangt. „Bald hat es plastischen, bald dynamischen Wert, vermag zu hämmern und zu schneiden, hüllt ein oder durchdringt. Es rührt an den Körper wie an die Seele und erreicht die Tiefen des Unbewußten, wo es geheimnisvolles Leben erweckt“, schrieb Edmond Appia, Genf, zur Uraufführung des Werkes. Stellenweise verschmelzen die gespielte und die gesprochene Musik. Das Orchester unterstützt dann das Wort, unterstreicht skandierte Silben und eigenwillige Wiederholungen von Sätzen. Der Worhythmus wird von den verschiedenen Instrumenten aufgefangen, umgefärbt, zurückgeworfen oder weiterentwickelt. So ist der Einfluß der Sprechmusik auf die gespielte Musik vielfältig und sichert die Einheit des Werkes.

In den Sprechchören des ersten Teils von „Thyl Klaas“⁽²⁾ wurde die Aussage ganz beträchtlich erweitert; sie vermittelt Inhalte und verlangt eine sprachliche Ausgestaltung im Vortrag nach dem Sinn der Sätze und Worte, der Situation und der Stimmung. Diese Sprechchöre sind schon durch ihre Inhalte erregend. Das Wort ist in diesen Chören durch musikalischen Rhythmus und Polyphonie gebunden. Die Sprachperioden sind hauptsächlich durch musikalische Vorgänge bestimmt.

Der zweite Teil bringt dann Sprechchöre, die mehr vom Wort selber bestimmt und zum Teil vom Epischen her gestaltet sind. Auch sprachtonmalerische Elemente werden herangezogen (Trommelchor). Diese Sprechchöre verlangen daher viel mehr Differenzierung in den vier Stimmen, die sich durch Tonhöhe und Toninflexion wie durch Stimmfärbung voneinander abheben müssen und nicht nur durch Expressivität und Intensität des Sprechens. Darum muß im zweiten Teil auch mit anderen Sprechtechniken gearbeitet werden als im ersten.

In der „Arpiade“⁽³⁾ stellt die Einbeziehung eines Sprechchors bei der Vertonung lyrischer Gedichte in den musikalischen Vorgang ein Novum dar. Diese Sprechchöre wirken unerhört kühn, geistreich und hinreißend frisch. Ich hebe hier den Sprechchor, seine Technik und seinen Stil aus der Ebene einer bloßen Inhaltsangabe und =aussage heraus und behandle ihn als Kunstmittel für sich mit seinen eigenen Gesetzen und seiner eigenen Technik.

In der „Arpiade“⁽⁴⁾ wird entweder der Chor allein oder im Zusammenwirken mit dem Sopran oder den Instrumenten eingesetzt. Wenn in den früher erwähnten Werken das Wort als Träger der Gedanken oder als Element der gesteigerten dramatischen Aussage behandelt ist, so wird in der „Arpiade“ das einzelne Wort selbst Hauptsache und durch besonderes Hervorheben zur Geltung gebracht, gemäß den surrealistischen Texten. So versuchte ich, die Verse Hans Arps durch phonetisch-musikalische Mittel zu erschließen. Der Hörer wird durch den Rhythmus und durch die Gegenübers-, Neben- und Übereinandersetzung der Sätze, der Worte, Silben, Vokale und Konsonanten einen folgerichtigen, wenn auch nicht im üblichen Sinne logischen Zusammenhang feststellen können. Zu

den Mitteln, die solches ermöglichen, gehören auch Ostinati der Wortfolge, rhythmische Verschiebungen der Betonung auf immer andere Worte, wodurch die Sinngebung sich ändert. Zum Sprachlichen tritt als zusätzlich ein musikalischer Sinn. Das Nacheinander=Einsetzen der Stimmen (Imitation, Kanon) ergibt sinngemäß Querstände, die ein neues Element der Spannung und Lösung herbeiführen. Aus der Dialektik der Stimmführungen, die jeder Polyphonie eigen sind, entstehen oft logische Oppositionen, die dem „Alogischen“, aber Folgerichtigen der Texte erhöhte Kraft verleihen. Die Logik der musikalischen Vorgänge hilft so die Alogik der Texte zu formen, sie nachzuempfinden. Mancher Wortsinn ist so im Klanglichen verankert oder aufgelöst. Eine besondere Bedeutung ist dabei den Konsonanten beigemessen, die ja beim Gesang den Vokalen untergeordnet werden. Viele phonetische Sprachelemente sind, in Übereinstimmung mit den Texten, zu Klangfarben-Reimen gestaltet und durch das Chorische in Dimensionen und Wirkung gesteigert. Auch Assonanzen, Gleichlaut-Übereinstimmungen von Silben, sind als formbildendes Element benutzt.

Beim Zusammenwirken sind Gesang und Sprechchor oft und bewußt auf verschiedene Ebenen geführt, sowohl was Verteilung der Worte wie der Stimmen betrifft. Die Singstimme ist ihrerseits als eine gedehnte Sprachmelodie aufgefaßt, vermeidet also groß angelegte, ariose Linienführung.

Die Elemente des Logischen und Alogischen, des Lyrischen und des Humoristischen verteilen sich auf zwei verschiedene Ebenen: das Lyrische, Träumerische ist dem Gesang zugedacht, das Realistisch-Konkrete und Unpoetische dem Sprechchor. Ähn-

2 BAG.

BATTERIE Cymb. SUSP. pp

FLEXATON

clair

FEMMES

feu, au feu, au feu, au feu, au feu, au feu, au

grave

CHOEUR PARLÉ

tout près, tout près, tout près, tout près, tout près, tout près

clair

HOMMES

Pri - e Sa-tan

grave

Wladimir Vogel
„Thyl Klaas“,
I. Teil (1937)

100

FLEXATON

feu, au feu, au feu, au feu, au feu, au feu, au

tous près, tous près, tous près, tous près, tous près, tous près,

qu'il te ra-frai-chis-se!

480

S
A
I
T
B

der Kranz der Kranz der
der Kranz der Kranz, Kranz der Kranz der
der Kranz liegt
bunt bunt

Sp

S
A
II
T
B

Tanz zum Tanz zum Tanz zum
zum Tanz zum Kranz, Tanz zum Tanz zum
zum Tanz fliegt zum, zum zum, zum
bunt

490

T
B

zum, zum zum zum z - -

p

lich bei der Musik: poetisch in der Begleitung der Singstimme, stereotyp=starr bei der Begleitung des Sprechchors.

Warum ich mich bei der Vertonung der „Arpiade“ an die beschriebene Art gehalten habe, erklärt sich aus den heterogenen Elementen der Gedichte, der Gedanken und Assoziationen, die durch einzelne Sätze oder Worte gezeichnet sind und innerhalb eines einzigen Gedichtes dicht nebeneinanderstehen oder gedacht werden müssen. Ferner war es auch das Bestreben, dem Hörer im Konzertsaal das Verständnis der Stücke sogar beim einmaligen Hören (und nicht nur beim mehrmaligen Lesen) zu ermöglichen. Ohne eine solche vorsätzliche Deutung würde das Aufnehmen der zum Teil sehr komplizierten Texte nicht einfach sein.

Die zahlreichen Aufführungen der „Arpiade“ vor breiterem Publikum haben die Spontaneität der Ein- und Rückwirkung der Stücke gezeigt und haben damit bewiesen, daß die Vertonung und die Sprechchorsetzung der Gedichte eine sehr wesentliche Funktion hat: nämlich beim Hören das Sensorium für Aufnahme und Nachfühlen von Texten zu öffnen, die rational nicht ganz faßbar zu sein scheinen. Die Musik und das musikeigene Denken bauen Brücken zum Irrationalen.

Eine Ausweitung des Sprechchorischen fand ich dann in meinem neuen Oratorium „Jona ging doch nach Ninive“, das als erster Teil einer Trilogie gedacht ist und im zweiten Teil Fragmente aus Melvilles „Moby Dick“ und im dritten aus Hemingways „Der alte Mann und das Meer“ bringen wird. Es wurde komponiert im Auftrag des NDR Hamburg für Bariton, Sprechchor, gemischten Gesangschor und großes Orchester⁵⁾.

Die Notwendigkeit der Erweiterung des Stils des Sprechchors im „Jona“ wurde vom Textvorwurf diktiert. Die Sprache, welche Martin Buber in wortnaher Übertragung des alttestamentlichen Sujets aus dem Althebräischen schreibt, ist alles andere als literarisch. Aber gerade diese Tatsache war ent-

scheidend und inspirierte mich zur Vertonung dieses Textes. Dieser weist in der logischen Anlage oft eine für uns Westeuropäer fremde Wortbildung, Etymologie und Syntax auf, die mit der modernen, allogischen Kunst und Dichtung, welche ja auch die alltägliche Logik über Bord warf, um Dinge aussagen zu können, die man mit der Alltagssprache nicht sagen kann, eine große Verwandtschaft hat. Da aber die Vorgänge der alttestamentarischen Geschichte sehr sinnfällig sind, ist das Verständnis des Textinhaltes voll gesichert.

Das Entscheidende und Schwierigste war, die Besetzung für die „Rede Gottes“ zu finden in der Form einer ganz besonderen Sprechchorgestaltung, die sich zwar von den früheren scharf abhebt, dabei aber durchaus auf den Errungenschaften des „Thyl“ oder der „Arpiade“ basiert. Der entscheidende Einfall war der (so einfach und logisch er auch nachträglich erscheint), daß der gesamte Chor nicht nur zur Aussprache eines geschlossenen Satzes oder eines Wortes eingesetzt wird, sondern daß das Wort in seine Bestandteile zerlegt und dann durch die verschiedenen Stimmgruppen wieder zusammengesetzt wird, wobei jede Stimme jeweils nur einen oder zwei Buchstaben zu bringen hat. Es entsteht so ein grandioses Mosaikgebilde, das ohne Verstellung oder Forcierung der Stimme auf eine ganz andere Ebene gerät als etwa die Matrosenhöre. Damit hebe ich das Wort aus den natürlich-menschlichen Dimensionen heraus ins Überdimensionale, dem Sinne einer Rede Gottes und ihrer Wirkung am ehesten entsprechend. Den Worte selber aber eröffne ich eine neue Dimension und erlange eine bis dahin ungehörte Wirkung durch die noch konsequentere Auswertung und Herauslösung aus dem textlichen Zusammenhang. Da die „Rede Gottes“ noch im Raume schwebend vorgestellt wird, kommen zu dem obengesagten noch Echo- und Halleffekte dazu. Diese werden nicht wie im Radio durch Nachhallräume, Megaphone und dergleichen erzielt, sondern durch Einbeziehung dieser Nachhallwirkung in den Vortrag, vom Chor selber erzeugt. Dies verlangt eine angepasste Sprechtechnik und Tongebung. Hier stellen sich wichtige Voraussetzungen für das Gelingen an den Sprechchor: neben Rhythmenlesen und Zählen können größte Flexibilität und Sensibilität im Sprechen. Auch die Vorstellungskraft in jedem einzelnen muß aktiviert und immer present sein. Diese Sprechchöre haben neben dem Erhabenen gleichzeitig etwas „Golemhaftes“: schwerfällig und unbeholfen im Vergleich zu der flinken Sprache eines heutigen deutschen Schauspielers.

Der Auftrag des Radiostudios Zürich, zum Schillerjahr „Das Lied von der Glocke“ für Sprechchor ohne instrumentale Begleitung zu schreiben, bot mir die Gelegenheit, alle Errungenschaften der von mir in meinen Werken entwickelten Sprechchortechniken auch auf einen deutschen klassischen Text anzuwenden. (Ich verweise hier auf den Beitrag in der NZfM vom Januar 1960.) Hier vermied ich, die Versmetren und Reime zu unterstreichen, versuchte vielmehr, sie durch metrische Verschiebungen abzuschwächen, ihnen andere musikalische, rhythmische Abläufe zu unterlegen und dadurch auch eine Gliederung des Gedichtes in bildmäßige Abschnitte zu erreichen, ferner gewisse im Gedicht beschriebene Szenen und Vorgänge zu dynamisch-dramatischen Höhepunkten zu führen, andere wiederum in lyrisch-pastorale Episoden zu

verdichten, dem Individuellen das Kollektiv gegenüberzustellen und dem Text phonetische Effekte, wie Silben- und Buchstaben-Klangwirkungen, abzugewinnen oder Assoziationen, die im Texte eine wichtige Rolle spielen, zu versinnbildlichen. So wurde diese Komposition zu einer Sprechchor-Symphonie oder »Fantasie, oder besser noch zu einer »symphonischen Dichtung« im wahren Sinne des Wortes, was um so berechtigter scheint, als man beim »Lied von der Glocke« eine weitverbreitete Textkenntnis voraussetzen kann, die dem Hörer ermöglichen dürfte, sich nicht allein auf Erfassen des Textes abzustellen, sondern der komplexen Wirkung der oben erwähnten Elemente zu erschließen.

Es liegt im Wesen der Kunst, nie auf dem einmal Errungenen stehenzubleiben. Ich erhebe den Sprechchor zu einer vollwertigen und eigenständigen Kunstgattung, durch keine andere zu er-

setzen. Wenn eine Kunstgattung sich aber bewähren will, muß sie eine eigene Technik, einen eigenen Stil und eine eigene Ästhetik entwickeln. Viele Jahrhunderte brauchte die Musik, um auf den heutigen Stand gebracht zu werden. Aber jede Epoche hat auch etwas für sich Gültiges, ja oft Endgültiges geschaffen. So muß man auch der Gattung Sprechchor Zeit lassen. Damit ist jedenfalls eine Bereicherung der Ausdrucksmittel im Musikalischen gewonnen, die bis jetzt nicht ausgenutzt worden sind und die der schöpferischen Phantasie des Komponisten ein neues, wirksames Feld eröffnen.

Anmerkungen:

- 1) Ricordi-Verlag, Mailand und Lörrach.
- 2) Ricordi-Verlag, Mailand und Lörrach.
- 3) Texte von Hans Arp, Limes-Verlag, Wiesbaden.
- 4) Ars-Viva Verlag, Mainz.
- 5) Verlag Bote & Bock, Berlin/Wiesbaden.

Hermann Heiss

Wort und Ton

Wort und Ton bildeten ursprünglich eine Informationseinheit — der trocken gesprochene oder wenig angehobene Laut oder der gesungene Laut waren gleichermaßen unmißverständlich. Der Tonfall gibt dem Wort besondere Bedeutung und vermag Wortbedeutung zu verändern — vielen Sprachen ist der Tonfall entscheidendes Signum. Von der Sprache emanzipiert sich Gesang, Musik, der schließlich die Sprache heterogen wird. Wo sich Musik mit dem Wort verbindet, geschieht es nicht ohne Kampf um die Vorherrschaft: Musik wird der Sprache, soll sie verstehbar bleiben, unterworfen (Psalmodie, Rezitativ, Parlando, Melodram, Deklamation), die Sprache wird der Musik unterstellt, das heißt, Musik bedient sich der Sprache, die nicht verstanden werden muß, als formbildendes oder sinn- und stimmunggebendes Mittel (Kunstlied, Chor, Oper), oder Sprache und Musik suchen die Synthese der gegenseitigen Durchdringung. Das alles unabgegrenzt, fließend, übergreifend. Wir haben in der neueren Musik immer wieder gesucht, Wortbedeutung und Wortsinn der subjektiven Interpretation, der gezielten Expression zu entziehen. Die pure Ausdeutung der Dichtung mit musikalischen Mitteln verschafft eine Verdopplung des Geschehens: der Ausdruck Wort wird noch einmal in Musik ausgedrückt. Hier heben sich im Grunde die Wellen auf — zwei Wellen ineinanderfließend glätten die Bewegung —: auf der Opernbühne die Multiplikation der Ereignisse durch Wort, Gesang, Orchester, Bild, Choreographie, Gestik.

Die Forderung der Erkenntnis solchen Dilemmas: echte Kontrapunktik, echte Spannung zwischen den

Geschehensebenen schaffen. In der absoluten Musik wird das Wort eingeschmolzen in den Kompositionsvorgang, aufgelöst in seine Lautbestandteile, das Wort selbst wird musikalisches Element. Musikalische Elemente sind aber die Laute der Sprache an sich. So ist musikalische Komposition mit den Sprachlauten als nicht dichterische, sondern rein musikalische Konzeption möglich. Sprache, reine Lautsprache, besser: reine Lautmusik oder Musiklaute sind musikalisch integriert und finden eigene Bedeutung aus dem kompositorischen Konzept, das Problem »Sprache—Musik« findet nicht statt.

Sollen Sprache und Musik korrespondieren und doch sich als Eigenleben behaupten, so nicht im Gleichlauf, in der Anpassung. Die Geschehensebenen müssen divergieren und konvergieren. Das große Parallelepiped aller Geschehensebenen bei Bühnenwerken ist eine ins Grandiose gesteigerte, vielschichtige Monotonie, deren Erhebungen und Vertiefungen durch die Vervielfachung mehr eindringlich als eindringlich werden. Zu beobachten bei der wortgetreuen Veroperung von Dichtwerken, die als Sprachstücke gestaltet sind und so bereits gültige Manifestation darstellen. Zu beobachten in erhöhtem Maße bei den sogenannten Bühnenmusiken, sofern sie Wort und Handlung begleiten; es ist zwar bequem, Auge und Ohr in gleicher Richtung geführt zu wissen, aber das Leben (dessen Wahrhaftigkeit wir suchen) ist anders: an dem Haus, in dem ein Drama geschieht, zieht ein Kind singend vorüber, über dem Tanzlokal mit der Schar gelöster Tänzer ballt sich über

beschwingter Musik eine banale Tragödie zusammen, indem wir schlafen, ruft einer ungehört um Hilfe, wir erfahren es nie. Der eine weiß nichts vom anderen, nur der von beiden weiß, der Zuschauer=Zuhörer, durchlebt die verzehrende Spannung dessen, der die einander gleichgültigen Geschehen erfährt, er erlebt die Welt in ihren Zufällen und blickt in Abgründe der Verflechtungen, die unlogisch sind, akausal, widersinnig – aber von höchster undurchschaubarer Gesetzmäßigkeit.

In der Musik zur Sprache auf der Bühne müssen wir uns abstoßen von dem Zwang zur Wortausdeutung, das Detail fliehen, eine neue eigne Ebene der Zuordnung finden, die Musik selbst als *Handlung* – nicht Kolorit, nicht Stimmung, nicht Typisierung, Charakterisierung, aber Musik als Kontrapunkt, als eine Gegen-Bewegung, den Wellen gegenstrebend, sie zum Schäumen bringend, ein *Gegen-Licht*, vor dem die Aktion scharf sich abhebt.

Herbert Biehle

Die Sprechstimme in der Gesangsliteratur

Die Verwendung der Sprechstimme in Musikwerken erstreckte sich früher auf das Melodrama, gesprochen von einem Rezitator oder Schauspieler, und den gesprochenen Dialog der Oper und Operette, ausgeführt vom Träger der Gesangspartie. Hier ist sogleich gegen einen bedauerlichen Mißstand zu protestieren: daß bei Rundfunksendungen Gesangs- und Sprechteile einer Partie auf zwei Interpreten verteilt werden.

Seit Schönbergs Vorliebe für die Verwendung der Sprechstimme ist diese weiter in die Gesangsliteratur eingedrungen, wobei gefragt werden darf: ob und aus welchen künstlerischen Motiven? Dazu gibt es verschiedene Antworten:

1. als ein Kontrastmittel zum Gesang, da jede Kunst Kontrastwirkungen braucht;
2. um eine bestimmte Figur des Werkes herauszuheben und zu charakterisieren, wie Moses als einzige Sprechrolle in Schönbergs „Moses und Aron“;
3. weil der Text zum Singen ungeeignet, etwa zu nüchtern ist;
4. wegen schlechter Erfahrungen des Komponisten mit Sängern oder des Fehlens eines geeigneten Interpreten; wie z. B. der Selim Bassa entgegen Mozarts ursprünglichem Plan eine Sprechrolle wurde.

Fehlt eine Motivierung, wäre die Verwendung der Sprechstimmen ein künstlerisch nicht zu vertretendes Verlegenheitsmittel. Oder wie hätte sich Riemann ausgedrückt, der das Melodrama „eine niemals ganz einwandfreie Kunstgattung“ nannte (Musiklexikon 1922)?

Die Rolle des Sprechers kann auch eine erzählende sein wie in der „Verurteilung des Lukullus“ von Brecht-Dessau, wobei es sich um eine Art Kommentator handelt.

Verwendung von Sprechchören dürfte die Komponisten reizen, nachdem Schönberg die Stimme Gottes aus dem brennenden Dornbusch mit sechs Solostimmen und einem *sechsstimmigen* Sprechchor dargestellt hat. Für Sprechchöre hatte schon

Max Reinhardt eine Art Partitur geschrieben; diese dynamisch, melodisch und nach Stimmgattungen instrumentierte „gesprochene Partitur“ ließ er von Akkorden mit Harfe, Geigen, Orgel und Schlagzeug begleiten.

Für die Interpretation gesprochener Texte finden sich bei den Komponisten in zunehmendem Maße Notationsangaben. Schon Schönberg hatte Rhythmus und Tonhöhe genau vorgeschrieben. „Nur darf der Ton nicht wie beim Singen liegenbleiben, sondern muß die erreichte Tonhöhe sofort wieder verlassen; das ergibt eine Bizarrie eigener Art, bereitet freilich auch nur selten zu überwindende Schwierigkeiten bei der Aufführung“ (Friedrich Herzfeld, *Musica nova*, 1954). Um in einer Schallplattenaufnahme von „*Pierrot lunaire*“ den leichten, ironisch-satirischen Ton herauszubekommen, schreibt Schönberg an die Schauspielerin: „Wir müssen auch die Sprechstimme gründlich auffrischen“ (Josef Rufer: *Das Werk Arnold Schönbergs*, 1960).

Carl Orff differenziert gewissermaßen als Übergänge zwischen Gesprochenem und Gesungenem „das rhythmisch eingeformte Wort, Einzeltonrezitation auf Tonhöhe bis zu psalmodischen Bildungen und auch melismatische Formungen“ (A. Ließ in *Musica* 1955, Heft 7).

Ein Beispiel detaillierter Angaben für den Sprechvortrag bietet Luigi Dallapiccola in seiner Vorbemerkung zu „*Volo di notte*“ (Nachtflug 1940): „Die nur rhythmisch angegebenen Werte sind einzuhalten, im übrigen ist der Vortrag frei. In der mit einem ¶ (auf Notenlinien) vorgezeichneten Tonhöhe ist zu sprechen, ohne daß die einzelnen Töne als solche vom Hörer wahrnehmbar werden. Rhythmische Deklamation mit einer Spur von gesanglicher Tongebung in der mit einem § (auf Notensystem) aufgezeichneten Höhe soll vom Gesangsvortrag noch weit entfernt sein.“

Wenn die Komponisten solche hochdifferenzierten Anforderungen an Sprechstimmen stellen, wie sie bei den Dichtern nicht vorkommen, müssen zur Erreichung des gewünschten sprechkünstlerischen

Ziele auch entsprechende Voraussetzungen erfüllt werden. Wie sieht es aber damit in der Praxis aus?

1. Bei den Stimmen von Schauspielern ist nur selten ein wirklicher und geschulter Klang zu hören, sondern entweder fällt ein angeborenes Timbre auf oder eine von Natur vorhandene Artikulationsbegabung läßt die Worte leicht von den Lippen fließen (Shakespeare, Hamlet: „leicht von der Zunge weg“), so daß der falsche Eindruck entsteht, die Phonation wäre durch „Vornesprechen“ erzeugt. Aber je mehr Deutlichkeit durch Stellungen und Bewegungen der Artikulationsorgane, sogar im Spiegel kontrolliert, erstrebt wird, um so geringer werden die Voraussetzungen zur Klangbildung und Kehlfreiheit. Nur bei Koordinierung von Stimmbandfunktionen und Artikulation wird die Sprechstimme zum Ausdrucksmittel, was, wie das Wort sagt, bedeutet, daß sie unter Druck steht, nämlich Atemdruck, der durch isolierte Atemübungen freilich nicht erreicht wird, wenn man ihn nicht hat.

2. Die übliche Art des Sprechunterrichtes ist ungenügend, um Ansatzfehler und mangelhafte Kehlfunktionen zu beseitigen, einen konzentrierten Klang zu bilden und eine hohe Lage zu gewinnen, die nicht zum (Über-) Schreien führt.

Als Kronzeugen dienen die Schauspieler, die ihre „Ausbildung“ und die „Sprechkunst“ an Theatern geschildert haben, vor allem Emil Jannings (Theater, Film – das Leben und ich, 1951), Konstantin Stanislawskij (Mein Leben in der Kunst, deutsch 1951), Tilla Durieux (Eine Tür steht offen, 1954), Werner Krauß (Das Schauspiel meines Lebens, 1958) und Fritz Kortner (Aller Tage Abend, 1959). So sagt Jannings: „Ich hatte praktisch erfahren, was es heißt, mit seinem Organ nicht auszukommen. Am Darmstädter Hoftheater: Um mich deklamierte, dröhnte und schrie es, während ich versuchte, so einfach wie möglich zu sein. Es war ein aussichtsloser Kampf.“

Frau Durieux über ihre Wiener Theaterschule: „Der Unterricht der Sprachbildung war so primitiv wie möglich, unser Wiener Dialekt wurde kaum verbessert, er hat mir in späteren Jahren noch viel Verdruß bereitet. Die Stimme wurde auf drollige Weise gepflegt: entweder mußte man flüstern oder brüllen.“ Erst nach einem Gesangsstudium bei Francesco d'Andrade ermüdete ihre Kehle nicht mehr. Am Berliner Königlichen Schauspielhaus wurde tremoliert und deklamiert.

Krauß: „Ich war – Gott sei Dank – auf keiner Schule und hatte nie einen Lehrer. In der ersten Berliner Zeit machte mir meine Stimme viel zu schaffen. Ich habe mit meinem jugendlichen Organ gesündigt, zu laute Schreie ausgestoßen.“ In Nürnberg war er täglich beim Halsspezialisten, der einen Berufswechsel empfahl.

Kortner, der sich und andere Schauspieler als „Stimmbandathleten“ bezeichnet, charakterisiert die Sprechweise der Burgschauspielerinnen: „oft geziert, maniert oder penetrant innig, pseudo=schmerzvoll mit dem Schmerzensjodler“. Bei Jeßner stießen ihn die „Nur-Sprecher“, die „Deklamationen-Hünen“ mit ihren Bühnenschwertstimmen ab.

3. Angesichts dieser Misere fordern namhafte Fachleute einen musikalischen Klang der Sprechstimme. So Stanislawskij: „Wieviel neue Möglichkeiten eröffnet uns die musikalische, klingende Sprache zur Offenbarung des inneren Lebens auf der Bühne! Nur dann werden wir begreifen, wie lächerlich wir jetzt in unseren hausbackenen Mitteln und Sprechmanieren mit einem Stimmumfang von fünf, sechs Tönen sind. Wie kann man erreichen, daß der Ton ununterbrochen klingt, Wörter und ganze Sätze durchdringt? Es sind Übungen erforderlich ähnlich denen, wie sie jeder Sänger zur Schulung seiner Stimme durchführen muß.“ Erst nach Gesangsunterricht war ihm das Sprechen leichter geworden.

Armin, der Schauspieler genau wie Sänger auf langgehaltenen Tönen schult, verlangt von der Sprechstimme einen musikalischen Klang, der niemals ein „Singen“ bedeutet, sondern Bildung einer klingenden Stimme, um sie dadurch biegsam, das ist musikalisch zu machen. (Die Meisterregeln der Stimmbildungskunst, 1946.)

Kortner sieht ein Grundproblem darin, „wieviel menschliches und musikalisches Sprechen in der Verssprache der Klassiker zulässig ist, ohne daß sie zur Gesangssprache wird“.

4. Für das Musikerohr bietet die Sprechstimme ein von jedem instrumental oder vokal erzeugten Ton abweichendes Phänomen: es fehlt die rhythmische Gliederung = Schwebung. Wer diese im gesungenen Ton hat oder erwirbt, kommt zum klingenden Sprechtton, niemals umgekehrt. Es ist geradezu das Ei des Kolumbus.

5. Die Komponisten, denen das vokale Element weniger vertraut ist als das instrumentale, sollten sich diese Situation vor Augen und Ohren halten, ehe sie Sprechstimmen in ihren Werken einsetzen, wie sie auch die spezifischen Eigenschaften der Orchesterinstrumente zwecks ihrer Anwendung studieren müssen. Grundregel sei: niemals den Sprecher zudecken!

Zusammenfassend ergibt sich: Musik und Sprechstimme bilden eine Kunstausbildung „gleichzeitig in zwei verschiedenen ästhetischen Ebenen“ (Moser, Musiklexikon 1955, Art. Melodrama).

Die Sprechstimme dient als ein Kontrastmittel in Gesangswerken, darf aber nicht als Verlegenheitsmittel erscheinen und muß die Voraussetzungen eines Ausdrucksmittels erfüllen.

Lohengrin - eine doppelte Ehetragödie

Wagners Oper in moderner Deutung

Meisterwerke der Literatur, der Dichtkunst, der Musik zeichnen sich dadurch aus, daß sie im Laufe der Jahrzehnte, ja der Jahrhunderte immer neuen menschlichen und philosophischen Deutungen ausgesetzt werden können, von denen ihre Schöpfer selbst nur wenig ahnen konnten. Diese neuen Deutungen hängen natürlich mit der Entwicklung des individuell=seelischen und allgemein=sozialen Weltbildes zusammen, bedingt durch wachsende Erkenntnisse psychologischer, ökonomischer, ja medizinisch=physiologischer Natur. Diese Wahrheit kann nicht nur an Hand der Tragödien des griechischen Altertums, des elisabethanischen Zeitalters, der französischen Klassik und des deutschen Sturm und Dranges bewiesen werden, sondern auch an vielen Werken der Romantik, so zeitgebunden diese uns auch andererseits noch erscheinen mögen, und unter diesen vor allem an den Musikdramen Richard Wagners.

Einen besonders einleuchtenden Beweis liefert „Lohengrin“, die typische romantische Oper in Wagners Schaffen. Die traditionelle Deutung dieses Werkes ist von Wagner selbst gegeben worden und hat nichts von ihrer Gültigkeit eingebüßt: die Stellung des höheren Wesens, des Gottgesandten, des Heiligen, des schöpferischen Genies hat sich seit Wagners Zeiten in der Gesellschaft nicht gewandelt; sie ist noch immer diejenige eines Ausgesetzten, den die gewöhnliche Menschheit, auch wenn einzelne ihrer Mitglieder vorübergehend vom besten Willen erfüllt sind, auf die Dauer in ihrer Mitte einfach nicht behalten kann, und dessen Verschwinden, dessen Tod allein es dieser Menschheit ermöglicht, ihn als einen Vertreter ihres höchsten inneren, von entgegengesetzten Strömungen immer wieder durchbrochenen eigenen Strebens zu erkennen.

Für das moderne Denken weist jedoch „Lohengrin“ einen anderen, besonders interessanten Aspekt auf: denjenigen einer doppelten Ehetragödie, die ein jedes Mal dadurch hervorgerufen wird, daß zwischen den Ehepartnern nicht jenes allerdings mühsam zu erzielende und bewußt immer wieder aufrechtzuerhaltende seelische und intellektuelle Gleichgewicht herrscht, das nach heutiger Erkenntnis zur harmonischen Ehe unumgänglich notwendig ist. In unserem Zeitalter der zwar noch nicht überall gesetzlichen, so doch faktischen Gleichberechtigung der Frau erscheint ihre unbedingte Unterwerfung unter die geistige und soziale Autorität des Mannes als unbedingt verwerflich und psychologisch unmöglich. Darüber hinaus jedoch muß sich die umgekehrte Erscheinung, diejenige einer totalen Beherrschung des Mannes durch die Frau, ihrerseits um so ungeheurer auswirken, als sie auf Urzustände bestimmter

Menschheitsstämme hinweist, deren höhere geistige und auch materielle Entwicklung gerade durch solche Zustände gehemmt wurde, wenn diese nicht zu ihrer vollkommenen Ausrottung schon längst die entscheidende Ursache geliefert haben; ganz zu schweigen von den Gefahren, denen sich heutige, hochzivilisierte Völker durch ein kaum verkapptes Wiederaufkommen solcher matriarchalischen Gesellschaftsformen ausgesetzt sehen.

Zwei Ehepaare stehen sich in Wagners „Lohengrin“ gegenüber: Lohengrin und Elsa, Telramund und Ortrud. Beide gehen unter, und beide müssen untergehen an der Tatsache, daß in einem jeden der eine Ehepartner *alles* ist und bleiben will, der andere aber *nichts* ist und bleiben muß. Lohengrin und Elsa gehen an der unbedingten Vorherrschaft Lohengrins, Telramund und Ortrud aber an der unbedingten Vorherrschaft Ortruds zugrunde.

„Nie sollst du mich befragen,
noch Wissens Sorge tragen,
woher ich kam der Fahrt,
noch wie mein Nam' und Art!“ ...

... das ist die Bedingung, die Lohengrin zur Eheschließung mit Elsa an Elsa stellt. In diesen vier Versen spricht Lohengrin mit letzter Klarheit aus, was er als Mann vom Weibe verlangt: eine vollkommene Unwissenheit um seine eigene Gedankenwelt, um alles, was sein eigentliches Wesen ausmacht. Wohl verlangt er Liebe und Vertrauen von Elsa, aber diese Liebe und dieses Vertrauen sollen blind sein und bleiben. Weiß Lohengrin alles um Elsa, so darf Elsa um Lohengrin nichts wissen. Sie muß ihm alles sein, die Unwissende, seelisch und auch körperlich; der sinnliche Zug in Lohengrins Liebe ist nämlich unverkennbar; er selbst drückt ihn im Brautgemach unverhohlen aus:

„O gönne mir, daß mit Entzücken
ich deinen Atem sauge ein;
laß fest, ach! fest an mich dich drücken,
daß ich in dir mög' glücklich sein!“ ...

... klarer kann man das männliche Begehren in der barock=schwerfälligen Dichtersprache Wagners wohl nicht zum Ausdruck bringen!

Elsa, ihrerseits, trotz des Giftes, das ihr Ortrud in die Seele geträufelt hat, ist vorerst fest entschlossen, jenes nur zum Glück und zum Genuß des Mannes existierende Nichts zu sein, als das sie von Lohengrin angesehen wird; seine erste Erscheinung in der Stunde ihrer schwersten Not wieder heraufbeschwörend, fährt sie also fort:

„Da wollte ich vor deinem Blick zerfließen,
gleich einem Bach umwinden deinen Schritt,
gleich einer Blume, duftend auf der Wiesen,
wollt' ich entzückt mich beugen deinem Tritt.“

Treffender könnte schwerlich die unbedingte Unterwürfigkeit der Frau je ausgedrückt werden. In dieser Anfangsstellung des Verhältnisses zwischen Lohengrin und Elsa ist tatsächlich Lohengrin derjenige, der die Welt, in der beide wie in einer geschlossenen Sphäre leben, vollkommen ausfüllt, so daß Elsa wirklich nichts anderes übrigbleibt, als das Nichts zu sein, das vor seinem Blick zerfließt und sich seinen Tritten beugt.

Daß ein solches Verhältnis unnatürlich ist und deswegen nicht von Dauer sein kann, wird durch das in der Brautnacht erwachende Selbstbewußtsein Elsas klar bewiesen. Aus der unwissenden Jungfrau wird in dieser Nacht die wissende Frau; denn daß Lohengrin Elsas Mann wird, bevor sie ihm die verbotene Frage stellt, geht aus der Steigerung des Dialoges und der Musik dieser ganzen Szene eindeutig hervor; daß die Tatsache selbst vom dichterischen und musikalischen Symbolismus verschleiert bleibt, nimmt ihr nichts von ihrer Bedeutung. Wie sollte dann aber die wissend gewordene Frau nicht auch ein wissender, von eigenem Leben erfüllter Mensch werden wollen? Lohengrin hat Elsa beschützt, verteidigt und gerettet; ganz natürlich erwacht im Busen der Frau das Verlangen, aus dem Nichts hervorzugehen und etwas Selbständiges, Persönliches zu sein, das seinerseits Lohengrin helfen könnte:

„Ach, könnt' ich deiner wert erscheinen,
müßt' ich vor dir nicht bloß vergehn;
könnst' ein Verdienst mich dir vereinen,
dürft' ich in Pein für dich mich sehn!“

In ihrer wissend gewordenen Liebe geht Elsa noch viel weiter; ihr ist es gleichgültig geworden, daß das Verbot Lohengrins nichts als eine Art Verteidigung seiner selbst sein könnte und sogar, wie es ihr Ortrud zuflüsterte, unreine Gründe verbergen könnte; sie ist nun bereit, eine noch so furchtbare Wahrheit zu ertragen und zu bewahren:

„O wär' es so und dürft' ich's wissen,
dürft' ich in meiner Macht es sehn,
Durch keines Drohn sei's mir entrissen,
für dich wollt' ich zum Tode gehn!“

und weiter:

„O mach mich stolz durch dein Vertrauen,
daß ich in Unwert nicht vergeh'!
Laß dein Geheimnis mich erschauen,
daß, wer du bist, ich offen seh'!“

Wer du bist, wer du auch seist; das ist hier der geheime Gedanke Elsas, die Ortruds Beschuldigungen nicht vergessen haben kann, ihnen aber insofern keine Bedeutung beimißt, als sie sich bereit fühlt, Lohengrin zu lieben, wer er auch sei; nur wissen will sie, wer er ist, um sich ihm ebenbürtig fühlen zu können. Das ist aber das einzige, was ihr Lohengrin, seiner Weltanschauung und seinem alles übersteigenden Männerstolz gemäß nicht gewähren kann: er verlangt von ihr Liebe und Vertrauen, aber blinde Liebe und blindes Vertrauen, unter Aufgabe jedweder eigener Persönlichkeit; und daran geht beider Glück, geht ihre Ehe zu grunde.

Der entgegengesetzte Pol ist das Verhältnis zwischen Telramund und Ortrud. In dieser Ehe ist die Frau alles, der Mann aber nichts. Telramund ist ein Schwächling, den eine Frau zum Schlimmsten verleiten kann, indem sie es geschickt versteht, sich ihm so lange zu verweigern, bis er genau das tut,

was sie für sich selbst für gut hält. Ortrud will Fürstin von Brabant werden; dafür aber müssen sowohl Gottfried wie Elsa von Brabant aus dem Wege geräumt werden. Sie liebt Telramund nicht; sie stachelt aber sehr geschickt dessen Begehren und vor allem dessen Ehrgeiz auf. Nach der Katastrophe, die seine Niederlage durch Lohengrin bedeutet, durchschaut Telramund nur zu klar, aber auch zu spät ihr fürchterliches Ränkespiel:

„... War's nicht dein Zeugnis, deine Kunde,
die mich bestrickt, die Reine zu verklagen?
... Umstricktest du
mein stolzes Herz durch die Weissagung nicht,
bald würde Radbods alter Fürstenstamm
von neuem grünen und herrschen in Brabant?
Bewogst du so mich nicht, von Elsas Hand,
der Reinen abzusteihn und dich zum Weib
zu nehmen, weil du Radbods letzter Sproß?“

Bestrickt, umstrickt, zweimal gebraucht hier Telramund diesen Begriff, der in seinem Mund klar darauf hindeutet, welcher Art Bestrickung und Umstrickung durch Ortrud gewesen sein mochten. Ortrud kommt aus der Welt der Dämonen; sie ist Zauberin, im ganzen, starken, mittelalterlichen Sinn des Wortes; ein eiskaltes Weib, das sich wunderbar darauf versteht, die Glut der Männer zu entfachen und so lange ungestillt zu lassen, bis sie ihm, dem Weibe, gänzlich hörig geworden sind. Hörig ist Telramund Ortrud geworden und ihr geblieben; trotz erlittener unwiederbringlicher Schmach und Schande schenkt er Ortrud aufs neue Gehör, sobald diese ihre dämonischen Künste wieder entfaltet. Als gläubiger, wenn auch schwacher Christ des Mittelalters glaubt Telramund an die Gültigkeit des Gottesgerichtes; jedoch weiß ihn Ortrud bald eines anderen zu belehren, indem sie ihm zuflüstert, Lohengrin wäre im Grunde nichts anderes als ein Zauberer aus demselben Reiche wie sie, den es jetzt nur gälte zu entlarven. In einem Punkte hat Ortrud bestimmt recht: Lohengrin ist, geradeso wie sie selbst, ein unmenschlicher Mensch, der allein herrschen und die anderen beherrschen will, seine Mitmenschen im allgemeinen wie auch diejenigen, die ihm am nächsten stehen. Schlägt jedoch der Versuch Lohengrins fehl, Elsa in seiner alleinigen Macht festzubannen, und geht deren Ehe dadurch zugrunde, daß ihm die Frau den widernatürlichen Gehorsam, den er von ihr verlangt, verweigert, er aber in seinem Stolz und seinem Starrsinn verharret, so wendet sich Telramunds und Ortruds Ehe zur endgültigen Katastrophe allein dadurch, daß Telramund Ortrud auch dann unbedingt hörig bleibt, als er bereits am eigenen Leibe erfahren hat, welch ein Unheil diese Frau und seine Hörigkeit für ihn bedeutet haben. Nach dem Gottesurteil und/der durch Lohengrin ihm unverhofft verliehenen Gnade könnte sich Telramund noch retten, ja, er könnte den allerdings verzweifelten Versuch unternehmen, Ortrud und beider Ehen zu retten, indem er sich endlich dazu aufraffte, ein Mann zu sein, mit eigenem Willen und eigener Persönlichkeit. Er tut es aber nicht, denn er ist in Ortruds nächtlicher Gewalt:

„O Weib, das in der Nacht ich vor mir seh' —
betrügst du mich jetzt noch, dann weh dir!
Weh!“

ruft er aus, im Grunde genau wissend, daß ihn diese Frau nur betrügen kann; jedoch ist er in

ihrer Gewalt, denn er „sieht sie in der Nacht“, sie ist in der Nacht bei ihm, und den Künsten ihrer teuflischen, eiskalten, grausam kalkulierten Liebe kann er, der schwache Sinnesmensch, nicht widerstehen.

Letzte Einsamkeit und Tod sind das Los derer, die aus der Ehegemeinschaft, aus Übermut und unbegrenzter eigener Kraft, oder aus tiefer, un-

wiederbringlicher Schwäche heraus ein Verhältnis zu machen streben, das dem von Herren und Sklavinnen oder, vielleicht noch unnatürlicher, dem von Herrinnen und Sklaven entspricht. Das ist die moderne Lehre der doppelten Ehetragödie, die in Wagners Lohengrin enthalten ist, und die der geniale Künstler in Wort und Ton mit wunderbarer Einfühlung vorgeformt hat.

Rudolf Hartmann 60 Jahre alt

Am 11. Oktober wird Professor Rudolf Hartmann 60 Jahre alt. Als Regisseur ist der gebürtige Bayer über Nürnberg und Berlin nach München gekommen, wo er den Inszenierungsstil der Ära Krauß entscheidend mitbestimmte. 1952 wurde er als Intendant an die Bayerische Staatsoper berufen, deren alten Ruf er wiederherstellte und der er – besonders auch dank der mehr auf Konzentration als auf Expansion ausgehenden, Mozart, Wagner und Strauss als Mitte setzenden Opernfestspiele – neuen Glanz und eine Stellung verschaffte, die sich im internationalen Ansehen widerspiegelt, das sie zur Zeit genießt. Ehrfurcht vor den traditio-

nellen Werten und wägendes Aufnehmen neuer theatralischer Gestaltungsideen kennzeichnen sowohl die Arbeit des Intendanten als des Regisseurs Hartmann, das heißt den Aufbau des weder konservativen noch radikalen Spielplans so gut wie die Inszenierungsformen, in denen er sich darstellt. Hartmanns Intentionen zielen auf die Totalität des Opernkunstwerks: Musik, Dichtung, Bild, Schauspiel- und Bewegungskunst werden als einander wechselweise bedingende Kräfte erkannt und in die dem Stil des einzelnen Werkes entsprechende Beziehung zueinander gesetzt. Die Oper erscheint bei ihm, der von Händel über Mozart, Wagner und Strauss bis zu Orff, Strawinsky und Honegger das gesamte Opernschaffen souverän umspannt, als „Ensemblekunst“ im weitesten Sinne des Wortes begriffen. Nicht zufällig steht der ungeheuer vieltätige Opernkosmos Richard Strauss' im Mittelpunkt seiner Inszenierungsarbeit. Die einzigartige, auf engem persönlichem Kontakt mit dem Meister beruhende Vertrautheit mit den aus den Erfahrungen eines langen und reichen Lebens mit dem Operntheater geschöpften szenischen Vorstellungen Straussens sichern Hartmanns Inszenierungen eine Authentizität, deren Bedeutung nicht zuletzt darin beruht, daß mit den bewahrenden Gestaltungszügen phantasievoll-lebendige, neuschöpferische sich paaren, in denen eine organische Weiterentwicklung der in Straussens Œuvre wirkenden, und nach szenischer Realisierung verlangenden Ideen mit zeitgemäßen Mitteln sichtbar wird.

Hartmanns Regieführung genießt internationalen Ruf. Nicht nur deutsche, sondern auch ausländische Bühnen versichern sich immer wieder seiner Mitarbeit: er inszeniert in England und Frankreich, in Italien, Österreich und in der Schweiz. Daß er sowohl bei der Eröffnung der Wiener Staatsoper als bei derjenigen des neuen Festspielhauses in Salzburg – wo er dem „Rosenkavalier“ eine neue szenische Form gab – berufen wurde, zeigt, wie hoch seine durchdachte und ausgewogene Regiearbeit geschätzt wird.



Willi Schuh

Berlin

Alban Bergs »Wozzeck«

Gedanken eines an der Aufführung Beteiligten

Die Herbheit der Klangsprache Alban Bergs ist heute schon in das natürlich Unbewußte des Hörers eingegangen, hat zumindest aufgehört, den Schrecken des scheinbar Sinnlosen zu erregen. Was erschwert trotzdem dem Interpreten die Arbeit an diesem Werk so sehr?

Es ist doch wohl nicht nur das Auseinanderklaffen der Stilwelten Bergs und Büchners. Denn das läßt sich kaum verleugnen, trotz der Tatsache grandios schicksalhafter Richtigkeit des Zeitpunkts einer Textwahl durch den Komponisten. Wo Büchner nüchtern verhalten die Anklage fast in sich selbst zurücknimmt, fahl sachlich bleibt, da streicht Berg alle Farben der innerlich ausgefüllten Palette von Erfahrungen des neuen Jahrhunderts in das Bild, betäubend vielfältig und verschlungen, ohnmächtig schier, den Fluß zu hemmen, ihn zu bändigen, maßzuhalten. Auch auf größtmögliche Vielfalt der Formenzitate, die er verschlüsselt in den Ablauf der Musik hineinzaubert, mag er nicht verzichten. — Der Schauspieler, die Haltung des einen im Sinn, kann die Weise des anderen kaum akzeptieren, sich in ihr nur schwer zurechtfinden.

Hier heißt es denn, Brücken schlagen, Diskrepanzen zwischen beiden künstlerisch ausgleichen.

Oder ist es ganz einfach der Grad technischer Anforderung, der den Zugang versperren möchte? Vier Ebenen der sprachlich-gesanglichen Gestalt, wo ward das erhört? Reiner Gesang. Sprechgesang. Gehobene Sprache. Sprechen. Wer kann das hören? Viel weniger gar machen! Rings um sich her, und auch jenseits der Rampe, mag denn der Sänger vor der Versuchung des Schlampens stehen. Zum einen wollen die Ausführenden nicht der Mühe für wert erachten, was zum anderen die Hörer gar zu gern überhören. Das Stück wirkt auch bei ungenauer Wiedergabe noch stark. Außerdem fehlt es zum genauen Hören der Feinheiten an „genügend vorgebildeten Hörern“, wie Schoenberg feststellt. Wozu also?

Der Antrieb liegt im Kunstwerk selbst. Denn wie jedes Vorangegangene, erweist sich auch der „Wozzeck“ als ein solches, indem er die wahre, reine Gestalt erst aus der abgeschlossenen, erschöpfenden Bemühung entläßt. Nicht wie bei vielen Scheinblüten seither kann das Vertuschen von Unfähigkeiten des Autors oder des Nachschaffenden an die Stelle der Wahrhaftigkeit treten.

Dietrich Fischer-Dieskau

Welttreffen der musikalischen Jugend

„Internationale Freundschaft durch Musik“ — das ist einer der Leitgedanken der 1940 von Marcel Cuvelier in Brüssel gegründeten „Fédération internationale des Jeunesses Musicales“, die im August dieses Jahres ihren 15. Weltkongreß in Berlin abhielt. Den etwa 20 Nationen aus Europa und Übersee, die dieser „Fédération“ angehören, werden sich demnächst wahrscheinlich weitere Länder, z. B. die USA und Japan, anschließen. Die Gesamtzahl der Mitglieder beläuft sich auf 350 000, von denen mehr als die Hälfte zu Frankreich gehört. Die Oststaaten halten sich (bis auf Jugoslawien) fern, hatten aber Beobachter entsandt. Zum Berliner Kongreß waren etwa 1600 Mitglieder erschienen, von denen sich gegen 500 bei den Aufführungen betätigten, unter ihnen 100 Deutsche. Die Ziele der F.i.d.J.M. sind: Förderung der Laienmusik und des Nachwuchses für Kulturorchester,

internationaler Austausch junger Solisten, Bildung von Hörergruppen. Der starke Anteil Frankreichs an der „Fédération“ erklärt sich daraus, daß in diesem Lande, das hinsichtlich der Musikerziehung in den Schulen noch manche Wünsche offenläßt, die Heranbildung jugendlicher Hörer eine vordringlichere Aufgabe ist als etwa in Deutschland, das mit seinen 7000 Mitgliedern den Zielen der „Fédération“ schon näher steht. So hat sich die Tätigkeit der von Fritz Büchtger geleiteten „Musikalischen Jugend Deutschlands“, die zur „Fédération“ gehört, in Berlin, das ja mit zahlreichen Einrichtungen die Musikerziehung der Jugend fördert, im letzten Jahrzehnt mehr am Rande abgespielt, nachdem unmittelbar nach dem zweiten Weltkrieg durch verwandte Bestrebungen von Lisbeth Kroll-Radok ein gemeinsames Musizieren der Jugendlichen der westlichen Besatzungsmächte

mit den Deutschen angebahnt worden wäre, das nach einigen Jahren leider einschlief. Bewegten sich die Veranstaltungen des 15. Weltkongresses in einem geistigen Räume, der einerseits durch den Jazz, andererseits durch Beethovens IX. Sinfonie begrenzt war, so wurden außer einem großen internationalen Orchester und einem Chor von 250 Mitgliedern aus 12 Ländern Europas noch weitere Orchester, Chöre und Jazzbands aufgeboten. Man führte insgesamt dreißig zeitgenössische Werke aus zwölf Ländern auf, ferner wurden zwei Dutzend Musikfilme gezeigt. In vier Kammerkonzerten junger Künstler stellte man etwa 30 Nachwuchstalente aus sieben Nationen vor. An einem „Jugend=Klavierwettbewerb“ beteiligten sich nach vorausgegangenen Ausscheidungskämpfen 18 Bewerber aus acht Ländern. Vor einem Jugendforum wurden die Probleme des Jazz, der Oper und der elektronischen Musik diskutiert. Sitzungen, Besichtigungen, Führungen und Ausstellungen vervollständigten das Bild des Kongresses, für deren 55 Teilnehmer die neue Berliner Kongreßhalle eine willkommene Stätte der Begegnungen und ein idealer Schau- und Hörplatz war. Kein Werk ist geeigneter, einem Welttreffen junger Musikanten Sinn und Feierlichkeit zu geben, als Beethovens IX. Sinfonie. Ihre Aufführung wurde denn auch zum künstlerischen Höhepunkt des Kongresses. Orchester und Chor fügten sich nach sorgfältiger Vorbereitung durch Hans Herbert Jöres in der Hand des jungen, schon erprobten Charles Mackerras nach wenigen Übungstagen zu einem Klangkörper zusammen, der durch Zucht, Einmütigkeit und Schwung seines Spiels überraschte und mit schönem Eifer auf die Wünsche des Dirigenten einging. In einigem Abstand von dieser hocheifreulichen Leistung sind die Darbietungen der teils aus Liebhabern, teils aus Musikstudierenden bestehenden Jugendorchester Braunschweigs, Hannovers und der Schweiz zu nennen. Sie litten nicht etwa unter irgendwie mangelndem technischen Können oder unter fehlender Freudigkeit der Spieler, aber man schien hinsichtlich der Wahl der zeitgenössischen Werke nicht glücklich beraten zu sein. Manches Überflüssige und Geschmacklose lief da unter, dann aber fehlte es den Dirigenten der jungen Orchester an persönlicher Ausstrahlung und gestalterischen Fähigkeiten. Erstaunlich, daß das Laienorchester der „Musikalischen Jugend“ Braunschweigs unter Matthias Kunz besser abschnitt als die Studentenorchester aus Hannover und aus der Schweiz. Auch der ausgezeichnete Regensburgs Musica=Nova=Chor, der mit ersten und heiteren Stücken neuzeitlichen Gepräges aufwartete, muß gerühmt werden — trotz des grotesken Gebarens des Dirigenten Hermann Anderer. Erstaunlich auch, daß solistische „Perfektion“ mehr bei den blutjungen Preisträgern des Klavierwettbewerbs zu finden war, unter denen der Pariser Henry Pommer der Erste war und 1000 DM einheimste, als bei den doch wesentlich älteren Spielern, die man bei vier kammermusikalischen Veranstaltungen kennenlernte. Immerhin wird man sich hier den Namen des Hamburger Schweiger=Quartetts merken müssen, das Werke von Hindemith und Weber mit Hingabe spielte. Stark beachtet wurden die beiden durch Welten geschiedenen Erzeugnisse eines Musiktheaters von Gestern und Heute: Brecht=Weills Songspiel

„Mahagonny“ in der Baden=Badener Urfassung von 1927 und Roberto Hazons Buffo=Operchen „Der kubistische Geliebte“. Wieder packte die Kesse, sich beim Jazz anbietende Art, mit der sich Weill der 5 Songs aus Brechts „Hauspostille“ bemächtigt hat, auch die singenden Darsteller, die vier Ganoven und die beiden Dirnen, waren mit Geschick bei der Sache. Aber der Leiter des Spiels machte es sich zu leicht, blieb allzusehr in der Andeutung stecken. — Dagegen war es eine Parodie ohne Giftzähne, die dem buffonesken Kammer=spiel Hazons stürmische Anerkennung verschaffte. Hier geht es um eine junge Frau, die ihren Gatten vernachlässigt, weil sie für ein kubistisches Bild schwärmt, das einen Herrn Rabelous darstellt. Der Gatte aber erobert sich die Treulose zurück, indem er als eben dieser lächerlich kubistisch aufgemachte Rabelous erscheint und sie durch betont „sachliche“, schroff ablehnende Haltung ins alte, richtige Ehegleis zurückführt. Die auf den Kunstsnobismus unserer Zeit zielende Parodie dieser Handlung spiegelt sich in einer Musik wider, die den Stil der alten italienischen Buffo=Oper nicht ungeschickt erneuert und dabei durch polytonale Reizwirkungen und allerlei Melodiezitate für Leben und Laune auf der Bühne sorgt. Leider hatte man bei der Berliner Aufführung auf eine orchestrale Begleitung verzichten müssen und sich mit zwei Klavieren begnügt, die einen klanglich etwas dürrigen Hintergrund für die lustigen Rezitative und Arien abgaben, die die Sängerin stimmlich und schauspielerisch noch besser meisterte als der Sänger.

Von den drei in *Streitgesprächen* vor einem „Jugendforum“ behandelten Themen übte der Jazz die stärkste Anziehungskraft aus. Aber trotz geschickter Diskussionsleitung durch Siegfried Borris war die Jugend hier und noch weniger bei dem Thema „Elektronische Musik“ zu eigener Meinungsäußerung zu bewegen. So blieb es im wesentlichen beim Aufzeigen gegensätzlicher Standpunkte durch die Referenten. Das führte beim Thema „Elektronische Musik“ zu einem heftigen Für und Wider. Auch die weitere Lebensfähigkeit des Jazz wurde einerseits bejaht, andererseits verneint, wobei die Frage der Improvisation eine besondere Rolle spielte. Die „unmögliche Kunstgattung“ Oper aber ließ man ziemlich uneingeschränkt gelten, wenn auch die Gefahren, die ihr durch die moderne Musik erwachsen, sorgenvoll zur Kenntnis genommen wurden. — Die *Kurzfilme* führten in die Welt der „Jeunesses Musicales“ und boten außerdem trickartige Kommentare zum Jazz oder konkrete und elektronische Musik zu Vorgängen aus Natur und Kunst. Besonders fesselnd die Veranschaulichung des Orff=Schulwerks.

Die Zukunft der Musik und des Musiklebens liegt in den Händen der Jugend, und das Wirken der „Fédération“ beweist, daß ihre Mitglieder guten Willens sind und an die völkerverbindende Macht der Musik glauben. Aber die heutige Jugend hat es schwerer als die Jugend früherer Zeiten. Es fehlt ihr die Unbefangenheit gegenüber der Musik der Vergangenheit, insbesondere der Romantik, und wenn diese Unbefangenheit noch, immer noch bei Zwölfjährigen vorhanden ist — man denke an die zauberhafte Eleganz, mit der die Brasilianerin Rosana Maria Martins Schumanns „Papillons“ spielte —, so zeigte sich bei den jungen Berufs=

musikern um 20 herum viel Unsicherheit, und zwar sowohl der neuen wie der alten Musik gegenüber. Es wäre schön, wenn die „Fédération“ mithelfen könnte, diese Unsicherheit zu beseitigen und darüber hinaus das künftige musikalische Schaffen aus der Einsamkeit der elfenbeinernen Türme zu lösen und in eine große menschliche Gemeinschaft überzuführen. Unbeschadet des

Ideals einer musikalischen Weltverbrüderung müßte sie das, nicht im Sinne einer einheitlich uniformierten „Weltmusik“, sondern im Sinne einer Musik bewirken, die sich der landschaftlichen, nationalen Unterschiede bewußt bleibt und dabei eine Herzenssprache ist, die man überall versteht.

Erwin Kroll

München

Opernfestspiele und Musical

Die Bayerische Staatsoper betrachtet es als ihre Ehrenpflicht, Richard Strauss, Münchens größten Sohn, möglichst lückenlos aufzuführen. Außer „Guntram“, dem Tribut des Jugendlichen an Wagner, und außer dem etwas faden Ballett „Schlagobers“ sind mit „Intermezzo“, der Strauss-Premiere der diesjährigen Festspiele, und dem „Friedenstag“, der in der nächsten Saison kommen wird, alle 16 Strausschen Bühnenwerke wieder einmal dagewesen.

In seiner bürgerlichen Komödie „Intermezzo“, die seit einem Vierteljahrhundert auf keiner Bühne mehr erschienen ist, machte es Richard Strauss einen Heidenspaß, die Rolle dessen zu spielen, der den „Vollgefressenen unten im Parkett den Hampelmann macht und seine brünstigen Gefühle im Viervierteltakt preisgibt“. Dies die Worte Christinens, alias Frau Pauline Strauss (der besseren Ehehälfte des Meisters), während sie dem abreisenden Gemahl Schinkenbrötchen, Milchflasche, Himbeersaft, zehn harte Eier, Pillen und Gurgelwasser einpackt und ihm Verhaltensmaßregeln gibt, nicht in die vorderen, nicht in die letzten Waggonen zu steigen, sich gut abzukühlen und früh zu Bett zu gehen. Ohne Hemmung greift Strauss hinein ins tolle Familienleben, tritt eine private Wohnzimmerangelegenheit breit und liefert höchstpersönliche Erlebnisse dem Gelächter aus. Nie ist es ihm, der ja immer mehr zur Breite als zur Tiefe neigte, gelungen, so restlos alles auszuschalten, was überhöhen und stilisieren könnte wie im „Intermezzo“. Es ist ein Markstein in der Geschichte des Musiktheaters: die am weitesten getriebene Entthronung der Oper und die äußerst mögliche Verbürgerlichung der Kunst.

Frisch-fröhlich kocht Strauss die Suppe des Hauses vor allen Leuten und denkt gar nicht daran, den Stoff aus persönlichem Kleinkram hinauswachsen zu lassen ins Allgemeine und Verbindliche. Alle formalen und geistigen Werte werden ebenso unbekümmert wie radikal aus der Musik verbannt, wenn sie zur Dienerin einer Alltagsprosa herabsinkt wie: „Therese, die Schubfächer müssen Sie alle feucht auswischen!“ „Er ist ein reizender Mensch. Aber die Frau: einfach ferchterlich!“ All dies auf die Bühne projizierte Familienleben wird

mit einer ungeheuren Fingerfertigkeit musikalisch illustriert, ein Orchesterwitz jagt den anderen, die Musik überbietet sich in Anspielungen, boshaften Zwischenrufen und verräterischen Indiskretionen, deutet eine Melodie aus Gounods „Margarethe“ an, zitiert „Parsifal“ und „Freischütz“, „Tristan“ und „Figaro“. Unentwegt gleiten diese artistischen Illustrationströpfchen an unseren Ohren vorbei. Wir erleben musikalisch photographierte Momentaufnahmen, mit raffinierter Orchestertechnik illustrierte Tagebuchblätter, instrumentierte Internas des Ehelebens. Aber — die alte Wahrheit bestätigt sich: Abklatsch des Lebens, zumal seines eigenen, ist noch nicht Kunst. Strauss versteht es jedoch, als großartiger Orchestercharmeur uns schmunzeln und sein komponiertes Privatissimum amüsant erscheinen zu lassen.

Die Aufführung im Cuvilliés-Theater ist schlechthin unüberbietbar; selten hat es von der Hauptrolle bis zur letzten Charge eine so lückenlose Kette von Volltreffern gegeben. Mit leichter Hand schafft Jean Pierre Ponelle behagliche Interieurs, eine witzige Winterlandschaft mit einer erheiternden Lösung der fahrenden Schlitten und eine verregnete Straße mit einem Auto aus der Zeit, als die Technik noch gemütlich war. In diesem Rahmen läßt Rudolf Hartmann das Spiel mit großer psychologischer Einfühlung und Natürlichkeit ablaufen.

„Intermezzo“ braucht Sänger von hoher Musikalität und vollendeter Gesangkunst, die vor allem die Kunst des leichten Parlando beherrschen. Hanny Steffeks Christine ist in Gesang, Erscheinung und Darstellung aus einem Guß. Nervös, kapriziös, von einer Stimmung in die andere fallend, versteht sie das Kratzbürstige der Rolle als Ausdruck einer ungebärdigen Kindhaftigkeit erscheinen und lebenswert wirken zu lassen. Es geht viel weiblicher Charme von ihr aus; und ihre Drolerie bewahrt die Rolle vor jedem Xanthippen-Anflug. Sie ist eine Meisterin an Zungenfertigkeit, die virtuos ihren Redeschwall losläßt und mit federnder Leichtigkeit vom gesungenen ins gesprochene Parlando hinüberwechselt. Humorvoll und heiter-gelassen gibt Hermann Prey den Hofkapellmeister Storch. Er hat viel verhaltene Wärme und Bonhomie und



„Intermezzo“
von Richard Strauss

weiß seine Beliebtheit bei jedermann glaubhaft zu machen. Auch er beherrscht souverän das Parlando und findet doch Gelegenheit, den ganzen Wohlklang seines Organs zur Geltung zu bringen. Ferry Grubers Baron Lummer ist ein köstlicher Tunichtgut, und die zigarrenselige Skatrunde führt mit machtvoller Stimme der bissige Kommerzienrat Karl Christian Kohns an.

Bei einer so heiklen Parlando-Oper ist der Kontakt zwischen Sänger und Dirigent oberstes Gebot. Joseph Keilberth hält die Fäden fest in der Hand, führt die Sänger um alle Klippen, gibt den untermalenden Motiven Plastik und den Zwischenspielen Schwung und Feuer.

Neben Richard Strauss, der mit 17 Opernaufführungen und einem Festkonzert an der Spitze stand, waren die „Münchner Opernfestspiele“ auch dieses Jahr, alter Tradition gemäß, auf Mozart und Wagner abgestimmt. Ergänzt wurde der Spielplan durch Orffs „Trionfi“, zum 65. Geburtstag des Komponisten, und durch Verdis „Falstaff“, dessen Titelrolle Fischer-Dieskau sang. Fischer-Dieskau trat ferner mit zwei Händel-Kantaten sowie einem Hugo-Wolf-Konzert (Goethe-Lieder) hervor. Auch Erika Köth und Hermann Prey widmeten zu Ehren von Wolfs 100. Geburtstag einen Abend dem Italienischen Liederbuch. An weiteren prominenten Sängern der Festaufführungen seien Inge Borkh, Lisa Della Casa, Ira Malaniuk, Martha Mödl, Anneliese Rothenberger, Kurt Böhme, Hans Hotter, Sándor Konya, Wolfgang Windgassen und Fritz Wunderlich genannt, und unter den Dirigenten begegneten uns außer den ständig in München tätigen Namen wie Böhm, Fricsay, Kempe und Leitner. Eröffnet wurden die Festspiele mit einer Neuinszenierung der „Meistersinger“. Es ist nur zu natürlich, daß man auch die Münchner Aufführung an der Bayreuther mißt. Wie bereits bei anderen Wagner-Inszenierungen verhält sich München anti-

podisch zu Neu-Bayreuth. Der Regisseur Wolf Völker ist ein ausgesprochen konservatives Temperament, ohne den Ehrgeiz, durch Experimente und Gags bluffen zu wollen. Und es ist nicht der schlechteste Ausweis für ihn, wenn man ihm eine Festwiese nachrühmen darf, auf der gut 200 Personen sinnvoll, abwechslungsreich und ganz im Einklang mit der Musik wirklich bewegt werden. Aber auch Kammerspielszenen hat Völker sicher im Griff. Besonders gut in der Atmosphäre geraten die Szenen Sachs=Evchen. Hier gibt es ein lockeres und beziehungsreiches Wechselspiel, bei dem die gegenseitige Neigung ständig spürbar ist. Bisweilen erwischt Völker allerdings auch die Hintertür der Konvention, von wo es auf direktem Wege in die Provinz geht: der Auftritt der Meister im ersten Akt beispielsweise, bei dem jeder mit allzu behäbiger Freude als ein individueller Spießbürger charakterisiert wird, oder das betont lustige und so verzopfte Gehebe der Lehrbuben mit Anrempeln und Kichern.

Ein Hans Sachs aus Wieland Wagners vieldiskutierter „Meistersinger“-Aufführung steht auch in München auf der Bühne: Otto Wiener, dessen Gestaltung weitgehend aufs Intime abgestimmt ist und unpathetisch schlicht in den großen repräsentativen Szenen bleibt. Auch als Beckmesser setzt München einen renommierten Bayreuther Interpreten ein. Karl Schmitt-Walter legt ihn nicht als Spaßmacher in der alten Oper an, sondern als Respektperson, die in der Stadt in hohem Ansehen steht. Mit trockener, sparsamer Gestik und verbissener Mimik trifft er das Gallige, Hämsche, Nörglerische dieses zugleich eingebildeten und unsicheren, von tausend passenden und unpassenden Ehrgeizen geplagten Stadtschreibers. Fritz Uhl ist der etwas passive Stolzing, Wilma Lipp das mit hell jubelnder Stimme singende Evchen. Der Dirigent Joseph Keilberth läßt es an Schwung und Verve nicht fehlen und türmt den vollen Wagnerischen Klang mächtig auf, in der Ouvertüre fast schon zu riesenhaft, so daß die durch keinen Schalldeckel, wie etwa in Bayreuth, gedämpften Blechbläser mit gewaltiger Wucht ins Parkett hallen.

Das Münchner Gärtnerplatztheater machte einen neuen, mit großer künstlerischer Ambition unternommenen Versuch, das viel diskutierte anglo-amerikanische Musical nach Deutschland zu verpflanzen; erstmals führte es „The crooked mile“ von Peter Greenwell auf, dessen Titel in der deutschen Bearbeitung „Die zarte Bande“ heißt. Was ein Musical letzten Endes sein soll, ist nie recht definiert worden. Neben der spielerischen Verbindung sämtlicher Theaterkünste – Sprache, Gesang, Tanz, Musik – gehört wohl als wesentlichstes Element der freche Anflug von Tafrische und Mittem-im-Tag-Stehen (eher einen voraus als zurück) dazu – es ist gewissermaßen das Boulevardblatt unter den Künsten. Aber als Arno Assmann, der Intendant des Gärtnerplatztheaters, Offenbachs „Kreolin“, Millöckers „Armen Jonathan“ oder Straußens „Zigeunerbaron“ durch eine witzsprühende, moderne Regie aufpolierte, hatten alle drei mehr von diesem quicklebendigen Fluidum als Greenwells Musical vom Jahre 1960.

Die Aufführung fängt zunächst vielversprechend an. Wenn die Helden des Stückes, vier schräge Vögel aus Soho, grotesk-feierlich von einer Gangster-Beerdigung zurückkommen und im Schau-

fenster der Trauerkleidungsleiheanstalt wieder in ihr „Arbeits“-Zeug umsteigen, so ist die Szene in ihrer makabren Komik echtes, bestes Musical. Derart glänzend vom Regisseur Assmann aufgeputzte Episoden gibt es mehrere. Aber dem Stück mangelt es so sehr an Handlung und Spannung, daß es auch der beste Regisseur nicht retten kann; und sein Milieu — ausschließlich Dirnen und Verbrecher — wirkt in dieser Häufung längst wieder spießbürgerlich, statt schockierend. Bei der Auf-

führung ist fast das ganze Ensemble des Gärtnerplatztheaters auf den Beinen; Gretel Hartung, Heinrich Thoms, Werner Kotzerke und Claudio Nicolai seien besonders hervorgehoben. Hans Hofmann dirigierte die von Kurt Weill, Jerome Kern und den verschiedenen Arten moderner Zivilisationsmusik abhängige Musik Greenwells. Das Publikum spielte mit als gerechter Schiedsrichter: Beifall für die Mitwirkenden, Pfiffe für die Autoren.

Helmut Schmidt-Garre

Hannover

Neue Situation in der Oper

In Hannover ist eine neue Opernsituation zu verzeichnen. Das Landestheater hat in der Ende August begonnenen Spielzeit keinen Generalmusikdirektor, dafür in Reinhard Lehmann einen neuen Operndirektor. Es wird eine Spielzeit der Gastdirigenten sein. Johannes Schülers Vertrag lief in der alten Spielzeit ab, und er wies das Angebot zurück, weiter als Gast in Hannover tätig zu sein. Die Basis einer fruchtbaren künstlerischen und menschlichen Zusammenarbeit zwischen ihm und Generalintendant Ehrhardt war nicht mehr gegeben. Die Ära Schüler hat Höhepunkte des musikalischen Theaters in Hannover gebracht: Aufführungen von Hindemiths „Mathis“ und „Cardillac“, Strawinskys „Oedipus“, Dallapiccolas „Nachtflug“, Brittens „Albert Herring“ und „Peter Grimes“, Alban Bergs „Wozzeck“, Henzes „Boulevard Solitude“, Sutermeisters „Romeo und Julia“, Janáčeks „Totenhaus“ und der wesentlichen Ballette Strawinskys.

Schüler, der im 66. Lebensjahr steht, ist nach West-Berlin gezogen, um von da aus Gastspiele, vor allem auch an seiner früheren Wirkungsstätte, der Ostberliner Staatsoper, zu geben. Seine außerordentliche künstlerische Sensibilität als Orchesterleiter sowie seine vielseitigen musikalischen Erfahrungen als Opernfachmann waren in der letzten hannoverschen Spielzeit noch einmal eindringlich zu spüren.

Wenn nicht alles trägt, ist der neue Operndirektor Reinhard Lehmann, der vorher als Intendant in Freiburg und vor zehn Jahren schon einmal erfolgreich als Opernregisseur in Hannover tätig war, die Persönlichkeit, die dem oft getadelten Regie-Dilemma der hannoverschen Oper Einhalt gebieten kann. Weniger zuversichtlich sieht man in der niedersächsischen Landeshauptstadt der „generalmusikdirektorlosen, der schrecklichen Zeit“ entgegen. Die Direktion hat zwar keine Mühe und keine Kosten gescheut, aus der Not der fehlgeschlagenen Generalmusikdirektoren-Besetzung eine Tugend zu machen. Als Gastdirigenten sind Karl Elmendorff, Günther Wand, Günther Wich, Istvan Kertesz und Fritz Zaun gewonnen worden, wozu in den Konzerten noch Eugen Szenkar,

Ferenc Fricsay, Hans Knappertsbusch und Dean Dixon treten. Ob sich das Projekt verwirklichen läßt, die für die Opernpremieren engagierten Dirigenten auch den weiteren Vorstellungen innerhalb der Spielzeit zu erhalten, bleibt abzuwarten. Wenn das gigantische Experiment dazu führt, daß Hannover in einem Jahr einen überdurchschnittlichen oder zumindest entwicklungsfähigen neuen Generalmusikdirektor sein eigen nennen darf, dann ist die Verlegenheitslösung dieser neuen Spielzeit nicht vergeblich gewesen. Daß unter den Gastdirigenten sowohl in der Oper wie im Konzert auch der junge Grazer Opernchef Günther Wich ist, der als Nachfolger Schülers bereits gewählt war und zurücktrat, als er aus Hannover jenes anonyme Telegramm erhielt, das soviel Staub aufwirbelte, ist zu begrüßen. Denn erst bei der selbständigen musikalischen Einstudierung eines Werkes kann sich herausstellen, was in diesem jungen, vielversprechenden Künstler steckt, der in der hinter uns liegenden Spielzeit zwei Operngastspiele in Hannover, allerdings ohne Probemöglichkeit, absolvierte. Es ist kein Geheimnis, daß auf Wich von dem neuen Operndirektor des Landestheaters wie von den Stadtvätern nach wie vor die größten Hoffnungen gesetzt werden.

Bedauerlich, daß nur ein einziges zeitgenössisches Werk, Orffs „Antigona“, im Spielplan des kommenden Jahres vorgesehen ist. Was von der Ausgrabung von Weinbergers vergessener Oper „Schwanda“ zu halten ist, bleibt abzuwarten. Man wird sich sagen müssen, daß ein improvisierter Opernspielplan bei einer solchen Übergangslösung in Kauf zu nehmen ist. Komplizierter wird es sich für das Orchester auswirken, daß es in der neuen Opernhaus-Saison in Hannover keinen kompetenten Generalmusikdirektor gibt, der eine kontinuierliche Probenarbeit garantiert. Fehlte bislang der sich für alles verantwortlich fühlende und seßhafte Regisseur im Haus, so in der neuen Spielzeit die Kapazität einer verantwortlichen musikalischen Persönlichkeit. Aber vielleicht zieht das Orchester für eine Spielzeit daraus entscheidenden Gewinn, daß es gilt, sich auf verschiedene Dirigentenpersönlichkeiten möglichst elastisch umzustellen.

Erich Limmert

Strawinsky und Ravel

Die Spielzeit, die das Darmstädter Landestheater soeben begonnen hat, wird die letzte unter der Leitung Gustav Rudolf Sellners sein, der seit 1951/52 dem Haus vorsteht. Die Frage nach dem Nachfolger schließt eine zweite ein: Wird sich ein stilbildendes Regie-Theater, wie es Sellner sich in Darmstadt geschaffen hat, fortführen lassen? Die Gedanken der Stadtväter und derer, die sie beraten, scheinen sich auf Gerhard F. Hering zu konzentrieren, der ein Theaterkenner und Regisseur ist, aber kein langjähriger Bühnenpraktiker wie Sellner. Im Schauspiel soll ihm der junge Regisseur Hans Bauer zur Seite treten. Hier dürfte einiges an Erwartungen oder Enttäuschungen offen bleiben. Sellners Theater ist aber auch durch die Oper repräsentiert worden, was gewiß dazu beigetragen hat, daß man Sellner nun die Berliner Städtische Oper anvertraut. Was der Oberspielleiter der Oper, Harro Dicks, hier in ebensoviel Jahren wie Sellner aufgebaut hat, kann man ohne Übertreibung die Hohe Schule eines neuen Opernstils und „neuen“ Opernsängers nennen. Diese Arbeit ist weiterzuführen, wenn man Dicks, wie auch beabsichtigt, in Darmstadt hält; was sie bedeutet, war wiederum in dieser ersten Opernpremiere zu erfahren.

Strawinsky und Ravel an einem Abend zusammenzuspannen, ist eine delikate Aufgabe, besonders eben für ein Theater, das die stilistischen Divergenzen unserer Zeit immer von neuem anzu-gehen trachtet. Weder „Oedipus Rex“, Strawinskys oratorische Oper, noch Ravels Buffa-Abkömmling „L'heure espagnole“ entsprechen der konventionellen musikalischen Bühnenform, mögen sie noch so viele konventionelle dramatische und musikalische Elemente aufgenommen haben: ausgesprochene Aufgaben für ein „Regie“-Theater, wobei Regie vom Raum wie vom Klang her zu verstehen ist. Was hier zu praktizieren war, sind im Grund zwei Arten von Klassizismus: der ästhetisierende Ravels – präziöse Form gegen den schon modischen Impressionismus, der barbarische Strawinsky – Reaktion auf die exaltierte Gestik der Expressionisten. Dies vorzuführen ist der Mühe

wert, wenn die Werke auch etwas genierlich nebeneinanderstehen: der versteinerte Aufschrei des „Oedipus“ und die frivole Posse von der Uhrmachersfrau, die zwei ihrer Liebhaber in großen Standuhren versteckt, um sie vom dritten (dem letztlich ob seiner Kraft erfolgreichen) in ihr Schlafzimmer transportieren zu lassen. Das Merkwürdigste aber ist vielleicht die Erfahrung, daß uns der Abstand der zwanzig Jahre zwischen „L'heure espagnole“ (1907) und „Oedipus Rex“ (1927) viel weniger kümmert, daß der Unterschied der Verfahrensweisen kaum mehr erregt, aus denen Strawinsky hämmernd in das Arsenal der Stilepochen eindringt, einen Händel, einen Verdi beschwört, oder Ravel die baskische Folklore, den spanischen Tanzrhythmus stilisiert. Kühle Distanz bei Strawinsky, verspielte Ironie, wozu gleichfalls Distanz gehört, bei Ravel, und letztlich bei beiden eine Wendung ins Irreale, das nähert im Ästhetischen, was in der stofflichen und klanglichen Sphäre auseinanderklafft: Strawinskys hart skandiertes Wort auf gläsern spröder Instrumentalfolie, Ravels weiches, von Klangfarben übersprühtes Parlando.

Die Regie von Harro Dicks machte dies alles exemplarisch klar in der Konfrontierung von Lapidarem und Buffoneskem, in der Verbindung des Eleganten mit dem Aristokratischen: die Aura, die Strawinsky (und seinen Librettisten Cocteau) wie Ravel umgibt. Brillante, etwas auf Cocteau getrimmte Modernität bei Strawinsky – nur der Sprecher Udo Vioff schien um eine Nuance zu subjektiv – gedämpfter Kammerton bei Ravel: die Proportionen stimmten haargenau. Die „Klangregie“ hielt nicht ganz Schritt, obwohl Hans Zanotelli mit Vitalität ein gut studiertes Ensemble und das in „Oedipus“ allerdings weniger gut disponierte Orchester leitete und Momente großer Spannung erzielte. Klanglich hätten beide Stücke distinguierter angelegt werden müssen: die „Veroperung“ eines musikalischen Theaters ist da nicht weit, das doch der direkten Opernpsychologie entrückt ist. Auch dies ist eine stilistische Erfahrung.

Ernst Thomas

Altenberg bei Köln

Schlesiens Musik

Der Arbeitskreis für schlesisches Lied und schlesische Musik hatte sich in seiner diesjährigen Jahrestagung im Haus Altenberg bei Köln die Aufgabe gestellt, die kulturelle Potenz Schlesiens im 20. Jahrhundert in ihrer Bedeutung für Gesamtdeutschland zu untersuchen. In umfassenden Refe-

raten wurde das künstlerische Schaffen Schlesiens in Musik, Dichtung und bildender Kunst betrachtet. Prof. Franzpeter Goebels (Mülheim-Ruhr) weitete sein Thema (Klaviersmusik von 1920 bis zur Gegenwart) über den geistigen Raum schlesischer Komponisten aus und ließ in einer Reihe

bedeutender Klavierwerke von Schönberg bis A. v. Webern die Wandlungen des Kunstwillens deutlich werden.

Von der Bedeutung des Heimgartens zu Neiße in seiner kulturellen Ausstrahlung über den schlesischen Raum hinaus, von der starken Bindung zu einer Gemeinschaft der Jugend durch Singen und Laienspiel zeichnete Hermann Fuhrich (Stephanskirchen) ein erlebnisreiches Bild. — Schulrat Schoedrok (Würzburg) zeigte, wie aus der Vergangenheit sich dem Verantwortlichen die kulturelle Aufgabe für die Gegenwart und Zukunft stellt und wie das Kulturwerk Schlesien als Dachorganisation für die kulturellen Kräfte aus dem schlesischen Raum ein Bindeglied in der Zerstreuung ist.

Im Singen und Musizieren erhielt die Jahrestagung ihre lebendige Mitte. Im Morgensingen (E. Strehler, E. Barwitzky, B. Michalski, J. Denhoff) erwies sich „Der Schlesische Wanderer“ als reiche musikalische Quelle. In der Chorarbeit (Heino Schubert) wurden vorwiegend neue Sätze junger schlesischer Komponisten aus der Chorblattreihe

„Chorlieder aus dem deutschen Osten“ erlernt. Die glückliche Zusammensetzung eines Instrumentalkreises ermöglichte es, dem Leiter, G. Bischof, auch größere Werke von J. Stamitz, K. Stamitz und F. X. Richter zu proben. Drei Arbeitskreise dienten der praktischen und wissenschaftlichen Arbeit (Chorleitung, Singeleitung, Einführung in moderne Klavierkompositionen). In einem Orgelkonzert im Altenberger Dom ließ Domorganist Lindemann Meisterwerke von Buxtehude, J. S. Bach, Kerll, H. Schroeder erklingen. In einer besonders gehaltvollen Abendveranstaltung erschloß Franzpeter Goebels aus Handschriften Bachs, Beethovens, Hindemiths und aus Titelblättern von alten Musikschriften und Kompositionen das Wesen der Zeit.

Die Tagung, die von Prof. Speer (Köln) geleitet wurde, war ein wesentlicher Beitrag zur Beantwortung künstlerischer Aufgaben in unserer Zeit und zeigte in besonderem die Verantwortung auf, die uns um die Erhaltung der schöpferischen Kräfte des deutschen Ostens auferlegt ist. P.

Salzburg

Das neue Haus, das alte Spiel

Die Salzburger Festspiele haben ihr neues Haus. In einem feierlichen Staatsakt ist es eröffnet worden, mit zwei Opernpremierern und mehreren Konzerten hat es seine erste Bewährungsprobe ablegen können, und im Herzen der zwischen Spott und Hausherrenstolz schwankenden Salzburger hat es sogar schon seinen festen Platz erobert. Das Urteil der Touristen wie der Fachleute dagegen verteilt sich auf alle Nuancen zwischen eifernder Begeisterung und kulturpessimistischer Verdammung. Einig sind sich alle Stimmen nur in der Bewunderung der — tatsächlich hervorragenden — Akustik des Hauses; und da will es uns doch, jenseits des lokalen Faktums, als höchst bemerkenswert erscheinen, daß alle ästhetischen, funktionellen und prinzipiellen Einwände verstummen, sobald einem neuen Theaterbau — vorab einem Musiktheater — das Wunder guter Hörsamkeit geschehen ist. Sie ist auch in Salzburg ein Wunder, weil sie trotz allen Berechnungen immer nur auf höchst miraculöse Weise zustandekommt.

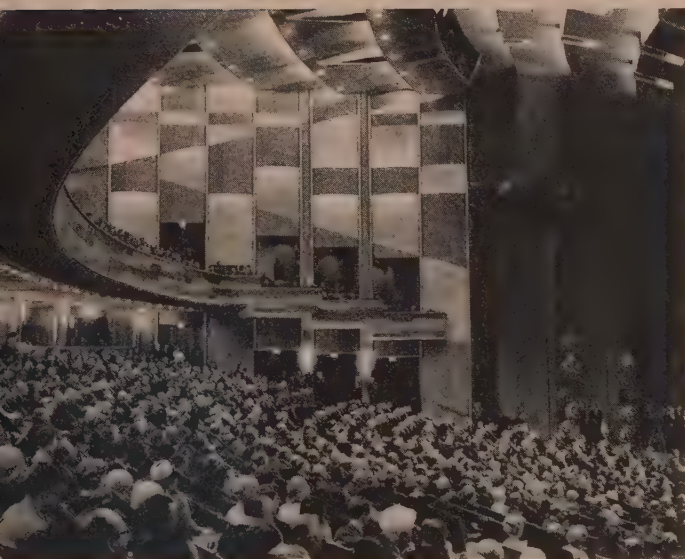
Seit aber der „Rosenkavalier“ und Frank Martins „Mystère de la Nativité“ in diesem Raum erklungen sind und der üppige Klang des Strauss-Orchesters herrlich entschlackt, der dünne Klang Martins erstaunlich konturiert ins Ohr des Hörers gedrungen ist, seit sich die ebene Mischung aller Instrumentengruppen beim Konzertieren sowohl der Wiener wie der Berliner Philharmoniker wiederholt hat, seit sich die ungewöhnlich helle, die hohen Frequenzen bevorzugende Resonanzkraft des Saales immer wieder mit der idealen Nachhallzeit vereint hat — seither sind Ablehnung, Kritik und Zweifel an den anderen Kriterien des

neuen Festspielhauses sekundär geworden. Jetzt gilt es den meisten gering, daß sich dieses Haus, das im Namen Mozarts verlangt und gebaut worden ist, infolge seiner monströsen Dimensionen gerade dem Werk Mozarts versagen dürfte, daß die Vielzahl sich reibender und stoßender Materialien — kontrastierende Holzarten, dissonierende Gesteinsarten, sich schlagende Stofffarben — das Auge und den ästhetischen Sinn wenig befriedigen; jetzt gilt es gering, daß Holzmeisters architektonische Phantasie einem vergangenen Stilideale huldigt und überdies die Salzburger bäurische Wesensart zu amalgamieren versuchte; und jetzt gilt es gering, daß die künstlerische Innenausstattung zwar in schöner Vollständigkeit alle bildenden Künstler Österreichs zu Werk kommen ließ, eben damit aber eine geradezu groteske Ansammlung von in Stil, Technik und Qualität differierenden Werken erzielte.

Wir sollen, wenn auch das Ohr entzückt ist vom Wohlklang dieses neuen Hauses, dennoch all diese Denkfehler, Kompromisse, Mängel und Irrtümer nicht leicht nehmen. Denn Salzburg hat eine Riesen-Arena bekommen, die dem von Hofmannsthal und Reinhardt formulierten Elitencharakter des Festspiels diametral entgegengesetzt ist. So lange das ideelle Konzept der Gründer — wenn auch mit den nötigen und gebührenden Veränderungen — als verbindlich erachtet wird, muß das neue Haus ein riesenhafter Fremdkörper im geistigen Salzburg bleiben.

Vielleicht hätte es eine Möglichkeit gegeben, den neuen Theaterraum doch geistig an die Salzburger

Das neue
Festspielhaus
in Salzburg



Idee zu binden. Diese Möglichkeit hätte aus der Zielsetzung des Festes, konkret: aus dem Programm gewonnen werden müssen. Sie ist vertan worden, als man die Eröffnung des neuen Festspielhauses unter das Zeichen des Genusses statt der Auseinandersetzungen stellte, als man — statt hier eine neue Mozartdeutung zu wagen — den „Rosenkavalier“ in Goldfassung präsentierte. Sie ist weiter vertan worden, als man die Martin-Uraufführung einer Regisseurin anvertraute, die religiöses Theaterspiel mit dem Ritual eines Wallfahrtsortes verwechselte. Und sie ist schließlich vertan worden, als man das Prinzip der Einmaligkeit und Einzigartigkeit, mit dem jenes der Festlichkeit untrennbar verbunden ist, der Erfolgsgarantie preisgab: der „Jedermann“ wurde von seinem neuen Regisseur William Dieterle nur in Einzelheiten verändert, die dem schon „Institution“ gewordenen Spiel keinen neuen Sinn für unsere gewandelte Zeit zu geben vermochten; und „Figaro“ und „Zauberflöte“ wurden — diese in der problematischen Inszenierung des Vorjahres, jener in der von 1957, die inzwischen auch schon in Wien, Brüssel und Wiesbaden gezeigt worden ist — schlankweg wiederholt.

••

Zweimal jedoch begab sich in diesem Salzburger Sommer das Außergewöhnliche, zweimal wurde die Front der Konvention, der Perfektion und des Behagens durchstoßen, zweimal wurde die Idee dieses Festspiels neu legitimiert. Beide Male geschah es im Zeichen Mozarts: durch „Così fan tutte“ in der Inszenierung von Günther Rennert und „Don Giovanni“ in der Deutung Oscar Fritz Schuhs. Deutung ist das richtige Wort für das, was Schuh an szenischer Wahrheit aus dem neben „Tristan“ größten Eros-Spiel entschlüsselt hat. Denn hier ging es nicht mehr um eine mehr oder minder gelungene Interpretation einer geläufigen Opernpartitur, hier wurde ein Ur-Drama der

Menschheit neu durchdacht und in mythische Bilder umgesetzt. Nicht die Geschichte eines Unholds, Historie und Legende zugleich, wird in dieser „Don Giovanni“-Aufführung erzählt, sondern das philosophische und letztlich theologische Problem von Gut und Böse, von der Herstellung der Ordnung in der Welt durch die Ausmerzung des Immoralischen, wird an Hand des „Falles“ Don Giovanni abgehandelt. Aber Schuhs große Leistung liegt nicht darin, diese gedankliche Formel aus dem Werk herausdestilliert zu haben, sondern in der unvergleichlichen Kunst, sie ins Bildhafte übersetzt und wieder musikalisiert, wieder in Mozarts Musik aufgelöst zu haben. Das Medium, das sich ihm dafür angeboten hatte, war das bildnerische Werk des Manieristen Desiderio Monsù; an dessen morbide, pestverseuchte, ausgehöhlte Bildgestaltungen erinnerten die Szenen-Chiffren, mit denen Teo Otto nicht nur der Bühne, sondern dem Drama den Hintergrund gab. Eine ausgeglühte, niedrige, steil abfallende Stadtschlucht droht hinter der ganzen Handlung, bald – wie bei der Ermordung des Komturs – blau angeleuchtet, bald – wie bei der versuchten Verführung Zerlines – tiefrot erglühend. Auch die Szenerie im Inneren von Giovannis Schloß stößt in den mythischen Raum vor: böse gleißt das Rotgold der Rückwand während der Champagnerarie, so muß die Vorhölle aussehen. Und wie ein Mittelding zwischen Hölle und kostbarer Trutzburg wirken Ballsaal und Giovannis Tafelzimmer; durch die Spiegeldecke wächst Don Giovannis Vermessenheit wahrhaftig in den Himmel, und wie mit goldbeschlagenem Blei gepanzert ist der Raum, ehe ein Wink des Steinernen Gastes all die irdische Sicherheit zusammenstürzen läßt. Dieser unerhört fesselnden szenischen Deutung ebenbürtig ist

Schuhs Personenregie. Da wird Elvira zur moralischen Instanz und Leporello wächst sich zu einem Don Giovannino aus, da wird die Figur des Masetto völlig neu und psychologisch richtig gesehen und jene der Donna Anna mit vitalen Energien aufgeladen. Man könnte Seiten füllen, um im einzelnen aufzuführen, wie hier der dramatische Sinn erfüllt, der archetypische, mythische Kern freigelegt und zugleich doch nur die Musik sichtbar geworden ist.

Diese Musik fand in Herbert von Karajan einen meisterlichen Interpreten. Wie er den Orgelpunkt einer unerhörten Spannung, einer dramatischen, weil moralischen Erregtheit unter das ganze Werk legte, wie er in die Tiefe des Mysteriums hinablotete und zugleich die komischen Handlungselemente liebevoll ans Licht hob, wie er Arien und Ensembles formal aufbaute und die Rezitative bis an die Grenzen naturalistischen Flüsterns oder Schreiens belebte, das wird so rasch nicht vergessen sein. Als ideales Mozartorchester erwiesen sich dabei wieder einmal die Wiener Philharmoniker. Nicht ohne Wagemut, jedoch letztlich mit sicherem Sinn war die Besetzung zusammengestellt worden. Elisabeth Schwarzkopfs Donna Elvira muß ebensowenig gerühmt werden wie der männlich federnde Don Giovanni Eberhard Wächters. Dagegen gilt es, ein nachdrückliches Ja zu Leontyne Price in der Rolle der Donna Anna zu sagen; selbst wer ihren leuchtenden Sopran nicht sehr beweglich fand, wurde vom menschlichen Aufriß, den sie dieser Figur gab, gefesselt. Gleich herrlich waren – jeder nach seiner Rolle und seinem Temperament – Walter Berry (Leporello), Graziella Sciutti (Zerline) und Rolando Panerai (Masetto); eine Qual dagegen war Cesare Valetti als Ottavio.



„Der Rosenkavalier“
Im Vordergrund v
links nach rechts:
Hilde Güden als S
Sena Jurinac als O
und Lisa della Cas
als Feldmarschallin



Frank Martin,
„Mystère de la
Nativité“

Auf ganz andere Weise stellte auch Günther Rennerts „Così“-Inszenierung das Ideal einer Mozart-aufführung dar. Oscar Fritz Schuh hatte vor sechs Jahren die Doppelbödigkeit von Handlung und Musik ins Geometrische, in das Formenspiel der Symmetrie aufgelöst. Rennert dagegen münzt die Labilität des Geschehens, die den Spaß und auch den – eigentlich moralischen – Schock der Oper ausmacht, in sichtbare Aktion um. Die Diskrepanz zwischen Gemeintem und Gesagtem, zwischen Gezeigtem und Geschehendem ergibt eine solche Fülle von komischen Details, daß des kennerischen Schmunzels an diesem Abend kein Ende ist. Auch Rennert hat prätentöse Kunst natürliches Leben werden lassen, auch er hat pralles Leben in die wundersame hohe Musik hinaufgeadelt. „Così fan tutte“, die so frivole wie tiefenpsychologisch heikle Buffa, wird damit zum komischen Kontrapunkt des tragischen „Don Giovanni“. In Leni Bauer-Ecsy stand dem Regisseur eine Bühnenbildnerin und in Karl Böhm ein Dirigent zur Seite, die beide um den Anspruch und das Wunder Mozarts wissen. Wieder stand eine unvergleichliche Besetzung zur Verfügung: Elisabeth Schwarzkopf und Christa Ludwig sangen, spielten, tändelten, litten das Schwesternpaar; Graziella Sciutti machte aus der Despina ein blitzblankes Commedia dell'arte-Figürchen. Hermann Prey (Guglielmo) und Waldemar Kmentt (Ferrando) konnten an solche Herrlichkeit nicht heranreichen; dagegen feierte Carl Dönch als Don Alfonso sein Comeback in die Bezirke der hohen, ganz unroutinierten Opernkunst. Der „Rosenkavalier“ im neuen Festspielhaus bot wenig Überraschungen. Regisseur und Bühnenbildner können diesem Stück eine mehr oder weniger präziöse Aufmachung geben (sie gaben ihm in Salzburg eine überaus kostbare), sie können dem Spiel kleine Lichter aufsetzen und die Personen des Qui-pro-quo seelisch anreichern. Eine wirklich theatralische Auseinandersetzung läßt das Werk nicht zu; denn der Ästhetentraum vom aufgestellten Rokoko ist allzu perfekt reglementiert. So mußten sich Rudolf Hartmann und Teo Otto darauf beschränken, allen Glanz von außen

über diesen Theaterabend zu schütten. Aber selbst wer davon geblendet wurde, mußte spüren, daß sich weder die Dimensionen der neuen Monstertbühne noch die des Auditoriums ganz damit füllen ließen. Anders erging es dem Dirigenten Herbert von Karajan. Er hob das feine, wenn auch nicht immer werthältige Gespinnst der Partitur ganz ans Licht und verband Stimmen und Orchester zu einem unbeschreiblich deliziösen Konzert. Als Marschallin regierte Lisa della Casa; Sena Jurinac (Octavian) und Anneliese Rothenberger (Sophie) waren ideale Partner, Otto Edelmann spielte den Ochs dezent, wenn auch nicht eben lustig. Die kulinarische Oper hatte ihren großen Abend.

In ganz anderem Sinne kulinarisch wirkte der andere Opernabend im neuen Festspielhaus. Denn Frank Martins „Mystère de la Nativité“ gehört weder ins Genre des Musiktheaters, noch zielt es primär auf künstlerische Wirkung ab; um so schlimmer, wenn ein aus Erbauung und Wohlgefallen gemischter „Genuß“ der Effekt ist. Martins „Mystère“, dessen szenische Wirksamkeit (auch und gerade nach der Salzburger szenischen Uraufführung) überhaupt in Frage steht, gehört in den Bezirk des naiven Moralitätenspiels. Dorthin verweist es sowohl die literarische Quelle, der es entstammt – Arnoul Grébaus um 1450 entstandenes „Mystère de la Passion“ –, wie auch die demütig-schlichte Gesinnung des Komponisten. Martin hat das Werk in jenem unprätentösen Stil vertont, der das Schaffen seiner letzten zehn Jahre auszeichnet. Die Singstimmen sind zum Dauerrarioso verhalten, das sich nur selten zu klaren melodischen Gestalten ausformt. Die Orchesterbegleitung ist bei aller Selbständigkeit unauffällig, trotz dem reichen Instrumentarium dünn und durchsichtig, sie huldigt fast ausschließlich der Einstimmigkeit und hält auch von absoluten Formen nicht viel. Der naive Kontrast strahlt aus dem mittelalterlichen Text auch in die Musik hinüber: im Strahlenkranz gregorianischer Jubilationen erklingt das Gloria der himmlischen Heerscharen, in harmlosem Zwölftonmelos, verbrämt von Schlagzeugsolis wird die Welt des Teufels gemalt. Die

Zwischenwelt der Menschen ist, dem hieratischen Denken des Mittelalters entsprechend, zu bloßer Mittlerschaft — will heißen: zu musikalischer Bedeutungslosigkeit — verurteilt. Das ganze Opus zeugt mehr von Martins Frömmigkeit als von einer musikdramatischen Sinnlichkeit, wie sie etwa Honeggers „Jeanne d'Arc“ theaterwirksam macht.

Aber gerade an dieser Frömmigkeit des Komponisten, an seiner (und Grébans) naiven Gläubigkeit hat sich die Inszenierung Margarete Wallmanns vergangen. Sie hat kitschige Heiligenbildchen gestellt, wo sie das geheimnisvolle Geschehen der Christgeburt hätte in Bilder bringen müssen, und sie hat aufwendigen Pomp veranstaltet, wo nur Kargheit und Schlichtheit dem religiösen Objekt gerecht geworden wären. So ist der gotische Spitzbogenfries, unter dem Gottvater mit seinen Engeln thront, mehr von Krupp als von Memling inspiriert, so sind die vier Mansionen, mit denen die Bühnenbreite mehr mühe- als sinnvoll ausgefüllt werden konnte, mit falscher Nazarener-Eleganz ausgestattet, so sind die Hirten, denen das Wunder geschieht, zu geradezu grotesker Affektiertheit angehalten. „I moan, ma macht da zu vüll Gschroa“, verkündet Satan einmal in dem krausen Phantasie=Altdeutsch, in das Albin Kayser die Grébanschen Verse gebracht hat. Wir meinen es auch. Martins „Mystère“ sollte sich als oratorische Form im Konzertsaal bewähren können; die musikalisch ausgezeichnete Wiedergabe durch die Berliner Philharmoniker unter Heinz Wallberg (der einzig hervorstechende Sänger: Gerhard Stolze als Satan) hat dafür viel Wirksames erhoffen lassen.

Franz Willnauer

Karajans Rücktritt

Herbert von Karajan hat die künstlerische Leitung der Salzburger Festspiele niedergelegt. In einem vom Festspielkuratorium veröffentlichten Communiqué heißt es, das Kuratorium habe im Einvernehmen mit Karajan festgestellt, daß dessen mehrjährige Tätigkeit als künstlerischer Leiter der Salzburger Festspiele mit der Eröffnung des neuen Festspielhauses erfüllt und beendet worden sei. Karajan wird für die Erfüllung dieser Aufgabe besonderer Dank ausgesprochen. Es wurde betont, daß Besprechungen im Gange seien, um die „eminente künstlerische Persönlichkeit“ Karajans als Dirigent und Regisseur weiterhin den Salzburger Festspielen zu erhalten. Das österreichische Unterrichtsministerium gab hierzu bekannt, daß die sonstige künstlerische Tätigkeit Herbert von Karajans als Direktor der Wiener Staatsoper im bisherigen Umfange weiterlaufe.

Die Begründung für die Demission Herbert von Karajans als künstlerischer Leiter der Salzburger Festspiele — sonderbarerweise noch vor Beendigung der Festspiele bekanntgegeben — wirkt fadenscheinig. Im Grunde dürfte das Gegenteil zutreffen: mit der Eröffnung des neuen Großen Festspielhauses sollte die Tätigkeit eines künstlerischen Leiters der Festspiele weit eher an einem neuen Anfang stehen, denn als „erfüllt“ angesehen werden. Auch ist von einem Rücktritt

Karajans bisher mit keinem Wort die Rede gewesen, so daß der Vermutung, Hintergründe möchten hier im Spiel sein, kaum Grenzen gesetzt sind. Ob sie in Karajans diktatorischem Verfahren gegenüber Fernsehen und Presse zu sehen sind, dünkt allerdings zweifelhaft. So dürften wohl Probleme der Programmgestaltung im Vordergrund stehen, und hierbei wohl die allgemein aufgeworfene Frage, was in dem neuen Großen Haus zu spielen sei, nachdem selbst sein Erbauer, Professor Clemens Holzmeister, den Wunsch nach einem spezifischen Mozarthaus für Salzburg geäußert hat und mit Plänen für den Umbau des alten Festspielhauses hervorgetreten ist, bevor das neue Große Haus als Mozartbühne erprobt werden konnte. Die ursprünglich für die Eröffnung



Herbert von Karajan dirigiert Mozarts c-Moll-Messe im neuen Festspielhaus · Die beiden Solisten: Christa Ludwig, Leontyne Price

des Großen Hauses vorgesehene Neuinszenierung von Mozarts „Don Giovanni“ war in das alte Festspielhaus verlegt worden.

Einer Agenturmeldung zufolge soll es zu künstlerischen Meinungsverschiedenheiten zwischen dem Festspielpräsidenten Professor Bernhard Paumgartner und Herbert von Karajan gekommen sein, da Karajan für moderne, großräumige Mozartinszenierungen eintrete, während Paumgartner eine intimere Aufführungsart befürworte. Eine andere Version besagt, daß Karajan durch seinen Rücktritt mehr Zeit gewinnen wolle, um neben der Leitung der Wiener Staatsoper und seinen Aufgaben als Chef der Berliner Philharmoniker häufiger im Ausland auftreten zu können. Dies dürfte einem oft verbreiteten Gerücht entsprechen, das den Namen Herbert von Karajans mit der Eröffnung der neuen New Yorker Metropolitan Opera in Verbindung bringt.

Ths

»Fidelio« in der Urfassung

Den Ur-„Fidelio“ wieder einmal aus dem Schlaf der Notenarchive geweckt zu haben, war eine dankenswerte Tat der Bregenzer Festspiele. Seit einem Menschenalter dürfte diese Musik nicht mehr gespielt worden sein, sollte es hier gar eine „neue“ Oper zu entdecken geben? Wie, wenn der jugendliche Wurf zwar ungebärdiger und schroffer, eben deshalb aber auch theaterträchtiger wäre als das geglättete Manneswerk? Zum Interesse am musikhistorischen Kuriosum gesellte sich heimliche Entdeckerhoffnung, die jedoch enttäuscht worden ist.

Die „Leonore“ von 1805 ist nahezu in allen Einzelheiten, in denen sie sich vom „Fidelio“ von 1814 unterscheidet, kompositorisch und dramaturgisch schwächer. Nur die Leonoren-Ouvertüre (es ist nach der offiziellen Zählung die zweite, denn die erste hat Beethoven ja schon vor der Uraufführung verworfen) erwies sich wieder ihrer späteren Schwester überlegen; Einzelheiten wie die nackten Fortissimoschläge des As-Dur-Teils der Einleitung, denen Beethoven erst nachträglich die Zählachtel als Bindemittel eingefügt hat, oder die themenkontrapunktische Durchführung im Allegrohauptteil waren schon immer als der verbindlicheren Formulierung der „Dritten“ überlegen erschienen.

Aber schon die Einteilung der Oper in drei Akte bremst das dramatische Gefälle, und die Erweiterung der Rocco-Handlung verschiebt den Akzent ungebührlich auf die Sphäre der bürgerlichen Oper — ungebührlich deswegen, weil der „Fidelio“ doch in seinen besten Teilen gerade dieses Opernmodell durchbricht und ins Menschliche vertieft. Zudem zählen die beiden hier placierten (und später wieder weggelassenen) Gesangsnummern — ein Terzett von Rocco, Marzeline und Jaquino und ein von Solovioline und Solovioloncello umspieltes Duett zwischen Leonore und Marzeline — zu Beethovens konventionellsten Kompositionen. Schließlich kündigt die noch unvermittelte Gegensätzlichkeit der Handlungspartner zwar von der Jugend des Komponisten, bleibt aber gerade für den theatralischen Ur-Affekt des Antithetischen ungenützt.

In dieser Hinsicht also erbrachte die Aufführung nicht nur keine musikdramatische Sensation, sondern auch keinen Gewinn für unser Bild vom Komponisten Beethoven. Ganz anders müssen jedoch die zahllosen kleinen Veränderungen beurteilt werden, die Beethoven an den in beiden Fassungen aufscheinenden Musiknummern vorgenommen hat. So viel geringer auch — in den meisten Fällen — der kompositorische Wert der ersten Niederschrift ist, so bedeutungsvoll ist die Kenntnis dieser Veränderungen. Durch diese Aufführung ist vor Ohren

geführt worden, daß erst der Wille zu ständiger Verbesserung, erst die unerbittliche Selbstkontrolle und der nimmermüde Eifer des Neuformens Beethovens mit jenem Grad an kompositorischer Strenge und Dichte belohnt haben, der uns noch heute als das Maß aller musikalischen Dinge erscheinen will. Diese Erkenntnis tat sich auf hinter dem Höreindruck all der zahllosen Modulationen, Rückführungsdetails, Vokal-Instrumental-Beziehungen und Notationsretuschen, die Beethoven für die „Leonore“ anders komponiert hatte, als wir sie aus dem „Fidelio“ kennen. Ob es die zahme Einleitung „Ach, brich noch nicht, du mattes Herz“ der großen Leonoren-Arie ist oder Florestans „Ach, es waren schöne Tage“, das sich mit dem Außer-sich-sein des späteren „Und spür ich nicht linde, sanft säuselnde Luft“ nicht messen kann, ob es der pathetische zweite Aktschluß (Pizarro an die Wachen: „Jetzt eilet auf die Zinnen“) ist oder das Chorensemble „Zur Wache, wir müssen ihn sehen“, das später durch das herrliche C-Dur des „Heil sei dem Tag“ ersetzt worden ist — immer hat der musikalische Keim erst im zweiten Ansturm seine vollkommene, heute nicht mehr anders denkbare Formung erfahren.

Um der Wahrheit die Ehre zu geben, müssen auch die beiden Stellen genannt werden, die (zumindest beim ersten Hören) einen dramatisch stärkeren Eindruck gemacht haben als die parallelen Stellen im „Fidelio“. Leonores Schrei „Und du bist tot“, der direkt in das erlösende Trompetensignal mündet, und das Rezitativ „Ich kann mich noch nicht fassen“, das hier dem Duett „O namenlose Freude“ vorausgeht, sind von jener brisanten Erregtheit, die man dem ganzen Jugendwerk wünschen möchte. Und noch eine wichtige Erkenntnis: an der Instrumentation hat Beethoven praktisch nichts geändert. Sein Orchesterklang ist also wohl doch mit dem inneren Ohr ausgehört, dem auch das tragische Gehörleiden nichts anhaben konnte.

Die Aufführung, wiewohl spürbar gut vorbereitet, litt unter den akustischen und klimatischen Bedingungen in der Bregenzer Stadthalle. Ferdinand Leitner und die Wiener Symphoniker hatten es unter diesen Umständen nicht leicht, aus dem historischen Dokument die Unmittelbarkeit des musizierten Dramas zu entbinden. Auch dem Sängersensemble — Anton Dermota als Florestan, Paul Schöffler als Pizarro, Hilde Zadek als Leonore, Otto von Rohr als Rocco, Gerda Scheyrer als Marzeline und Alfred Pfeile als Jaquino — machte dieser Konzertsaal erheblich zu schaffen. Dennoch gab es am Ende reichen Beifall.

Franz Willnauer



„Das Spiel von Daniel“ in Saint Germain des Près

Paris

Streit um »Das Spiel von Daniel«

Im Kloster von Royaumont und in der Kirche Saint Germain des Près gab das New-Yorker Ensemble „Pro Musica“, geleitet von Noah Greenberg, Vorstellungen einer mittelalterlichen liturgischen Handlung, genannt „Das Spiel von Daniel“.

Dieses Spiel stammt aus dem 12. Jahrhundert, aus der Gegend von Beauvais, des achtzig Kilometer nordwestlich von Paris gelegenen alten Bischofssitzes. Das ursprüngliche Manuskript ging verloren; Noah Greenberg und sein musikwissenschaftlicher Spezialist, der amerikanische Benediktinerpater Rembert Weakland, gründeten ihre Bearbeitung auf seiner Abschrift aus dem 13. Jahrhundert, die, wie es zu dieser Zeit allgemein üblich war, besonders musikalisch vom Original bereits wesentlich abweichen dürfte.

Wie erwartet, entbrannte denn auch der Streit in Paris um die neue Bearbeitung Noah Greenbergs und Rembert Weaklands. Es gibt in Paris eine Schar strenger Kenner und Spezialisten des musikalischen Mittelalters, denen nichts schlackenrein und zeitentsprechend genug ist, sooft es junge, wohl liebe- und respektvolle, jedoch vorurteilslose und modern eingestellte Künstler wagen, ein altes Stück einem heutigen Publikum genießbar zu machen. Mit der Photokopie des Manuskripts bewaffnet, das in der Pariser Bibliothèque Nationale aufbewahrt wird, waren ihrer mehrere in Royaumont und in Saint Germain des Près zu sehen, die, anstatt an dem Gebotenen ihre Freude zu haben oder auch eine konstruktive Kritik zu üben, saure

Mienen zogen und der Meinung Ausdruck gaben, daß das, was da gespielt, getanzt und gesungen wurde, jeder Diskussion überhaupt unwürdig wäre. Das Publikum war in überwältigender Mehrheit anderer Meinung. Wäre man nicht in einer Kirche gewesen, so wäre zweifellos nach beendeter Vorstellung ein brausender, lange Zeit anhaltender Applaus ausgebrochen. Die Begeisterung, die Ergriffenheit, die Freude waren auf den Gesichtern der herausströmenden Menge sehr wohl zu bemerken; und dieser Enthusiasmus war vollkommen berechtigt.

Das Spiel handelt von dem Leben Daniels am Hofe des Königs Balthasar — der „Belsazar“ des berühmten Heineschen Gedichts —, seiner Deutung der Gottesschrift „Mane, Tekel, Phares“, dem Tode Balthasars, der Besteigung des Thrones durch den Assyrikerkönig Darius, der Ungnade Daniels, seinem Aufenthalt in der Löwengrube und seiner wunderbaren Unversehrtheit. Es endet mit der glorreichen Wiedereinsetzung Daniels in seine Würden und mit seiner Prophezeiung vom Kommen Christi.

Mit der größten Einfachheit, aber auch mit viel Lebendigkeit und Ausdruck spielten die Schauspieler Noah Greenbergs das Spiel. Sie verfielen keinen Augenblick in falsche und fälschlich als mittelalterlich gedeutete Naivität. Sie spielten modern, jedoch mit viel Stilgefühl, mit einer „Noblesse“ die dem Vorgeführten seine ganze symbolische Würde ließ, ohne es blutleer und erstarrt werden zu lassen. Wie sie spielten, so sangen sie

auch; während der Auf- und Umzüge, die regelmäßig nicht nur den Kirchenchor, sondern auch das ganze Kirchenschiff sehr intelligent ausnutzten, spielten sie jeweils ihre instrumentalen Partien auf alten Instrumenten, wie etwa der dreisaitigen Geige, der Leier, der Blockflöte, der Sackpfeife, des tragbaren Glockenspiels, der tragbaren Orgel. Die Mitglieder der New-Yorker „Pro Musica“ sind vielseitig und vollständig geschulte Künstler, die auch gesanglich auf einem besonders hohen Niveau stehen. Diesbezüglich ist besonders die Fiseltenorstimme Russel Oberlins sowie die wuchtig metallene Tenorstimme Charles Bresslers, des Interpreten des Daniel, zu erwähnen. Der erstgenannte ist in seinem heute so selten gewordenen Fach unzweifelhaft ein großer Meister.

Die musikalische Einrichtung, gegen die die Musikwissenschaftler der Sorbonne und des Konservatoriums besonders ins Feld zogen, war natürlich rein klanggemäß der Manuskriptschrift aus dem 13. Jahrhundert vollkommen treu. Auf rhythmischem Gebiet kann man bei der Musik dieses

Zeitalters nur neu erfinden und ausführen; denn eine rhythmische musikalische Schrift gab es im Mittelalter nicht. Die musikalische Schrift der Neumen war eine Stenographie, die den damaligen Künstlern zur Ausführung vollkommen genügte; auf rhythmischem Gebiet folgten sie einer lebendigen Tradition. Diese Tradition kennen wir nicht; wir können also bloß dem Geiste der Musik folgen, um die Rhythmen unserem lebendigen Gefühle nach neu zu formen. Genau das hat Rembert Weakland getan. Die Musik des Werkes besteht aus Rezitativen, die dem allgemeinen Gut des gregorianischen Chorals entnommen sind, und auch aus volktümlich anmutenden Liedern und Hymnen, wie sie im 12. und 13. Jahrhundert bereits sehr zahlreich in die Kirchenmusik eingedrungen waren. Rembert Weakland hat mit großer stilistischer Feinheit die Wesensart der einen wie der anderen beachtet. Seine Arbeit darf auf dem Gebiete der Neubelebung von Werken des Mittelalters als beispielhaft bezeichnet werden.

Antoine Goléa

Monte Carlo

Musik bei dreißig Grad Celsius

In Nizza leerte sich der „Straßburg-Riviera-Express“ so gut wie vollständig. Dieser Sommerzug führt Kurswagen von Wiesbaden nach Ventimiglia, andere von Marseille nach Triest und Wien. Ich war in Saint-Raphaël eingestiegen, um 14.16 Uhr, bei glühender Hitze, nach einer Autobusfahrt von zwei Stunden der „Côte des Maures“ entlang; es ist dies der schönste, wenn auch, oder vielleicht, weil der am wenigsten bekannte Strich der französischen Riviera. Viel weniger Sommergäste überfluten diese Gegend als die eigentliche „Côte d’Azur“ zwischen Cannes und Menton. Städte gibt es nicht, und die sanft oder steil zum Meer hinabgleitenden „Berge“, Hügel von zwei bis dreihundert Meter Höhe, sind trotz allsommerlicher, oft ein katastrophales Ausmaß annehmender Waldbrände noch immer mit graugrünen, duftenden Pinien bedeckt. In Saint-Raphaël hatte ich mit Mühe und Not einen Platz im Zug gefunden. Ab Cannes konnte ich es mir schon gemüthlicher machen; nach Nizza war ich allein im Abteil. Fuhr ich in eine Wüste? Nein, ich fuhr nach Monte Carlo, zu den unter der persönlichen Obhut des Fürsten Rainier III. von Monaco veranstalteten symphonischen Konzerten.

Es gab eine Zeit, da Monte Carlo im Sommer vollkommen ausgestorben dalag, im Winter aber bevorzugter Zufluchtsort für russische Großfürsten und englische Lords war. Die russischen Großfürsten sind mit der Zeit ausgestorben, die Blüte der Lords geht auch langsam zur Neige. Die einen und die anderen sind durch italienische Industriefürsten aus dem Norden der Halbinsel und durch amerikanischen Dollarträger aller Art ersetzt worden. Diese aber ziehen den Sommer in Monte Carlo dem Winter vor, trotz einer Hitze von durchschnitt-

lich dreißig Grad Celsius. Traf dennoch mein D-Zug in Monte Carlo leer ein, so deswegen, weil 80 Prozent der Gäste des heutigen Monte Carlo in Buicks, Cadillacs, Fiats aller Art und auch, aber in starker Minderheit, in Citroëns und Renaults angefahren kommen. Das Fürstentum Monaco ist zu einem einzigen, riesigen Parkplatz geworden, einem der am dichtesten besetzten der Welt.

Ich werde am Bahnhof vom Manager des „Orchestre National de l’Opéra de Monte Carlo“ abgeholt. Er fährt einen in Monaco immatrikulierten Mercedes 300. Mein Absteigquartier ist das Hotel Hermitage, nebst dem noch näher der Spielbank gelegenen „Hôtel de Paris“, eines der schönsten Luxushotels der europäischen Welt. Beide Häuser gehören der „Société des Bains de Mer“ an, die die Spielbank verwaltet, welche trotz eines seit Ende des zweiten Weltkrieges beträchtlichen Rückganges des Gesamtumsatzes nach wie vor die Haupteinnahmequelle des Fürstentums darstellt. Dank ihr zahlen dessen 1956 gezählte 20 422 Einwohner, unter denen sich nur 2696 Staatsangehörige von Monaco, außerdem 11 209 Franzosen, 4490 Italiener und 655 Engländer befinden, keine Steuern. Wenn ich im Hermitage wohne, so natürlich nur, weil ich, wie meine sämtlichen Kollegen von der Presse, von den Veranstaltern des sommerlichen Musikfestes als Ehrengast betrachtet und behandelt werde. Was so ein Privatappartement mit Vorzimmer und Bad täglich kosten mag, macht vor den finanziellen Möglichkeiten derer, die es bezahlen, wenn sie es bewohnen, erschauern. Im Restaurant des „Hôtel de Paris“, wo wir bewirtet werden, kostet ein Menü mit allem Drum und Dran an die vierzig neue französische Franken. Ißt man

nach der Karte, so kommt man leicht auf hundert neue Franken. Geführt wird die denkbar beste, raffinierteste französische Küche. Wenn man am ersten Tag zwei Mahlzeiten zu sich genommen hat, so verspürt man die nächsten zwei Tage überhaupt keinen Hunger mehr. Es muß dies ein Fluch der wirklich reichen Leute sein: niemals richtig Hunger, auf keinen, noch so leckeren Bissen mehr wirklich Lust zu haben.

Die wissenschaftlichen Institute und Museen Monacos gehören zu den reichsten und interessantesten der Welt. Sie beziehen sich auf die unterseeische Fauna und Flora und sind vom „*prince savant*“, dem gelehrten Fürsten Albert I., um die Jahrhundertwende begründet worden. Es war dies eine elegante und nützliche Art, wenigstens einem Teil der Einkommen, die dem Fürstentum durch die Spielbank zufließen, eine sozusagen „moralische“ Bestimmung zu geben. Eine weitere Art bestand seit jeher im künstlerischen Mäzenatentum. Im Gebäude der Spielbank befindet sich eines der schönsten Opernhäuser der Welt, von Charles Garnier, dem Architekten der Pariser Oper, erbaut. Hier begann Serge Diaghilew 1911, nach seinem ersten Start in Paris, seinen Flug um die Welt. Hier finden nach wie vor während der Wintersaison die prunkvollsten, ausschließlich mit internationalen Sängerstars besetzten Opernvorstellungen Europas statt. All das bezahlt das Spiel, das sich in Monte Carlo mit einer Art paradiesischer Unschuld gibt, zeigt und ausbreitet.

Es gehört schon eine außerordentliche Charakterstärke dazu, die Spielbank in Monte Carlo nicht zu besuchen. Der Eintritt zum Roulette, zum „*chemin de fer*“ und zum „*baccara*“ kostet allerdings 2 neue Franken 50 centimes. Will man bis zu den sogenannten „privaten Salons“ vordringen, wo nur sehr hoch gespielt wird, so muß man 5 neue Franken Eintrittsgeld bezahlen. Das ist aber auch die einzige Bedingung. Nichts kostet es, gleich links vom Eingang, einen Raum zu betreten, wo die sogenannten „*appareils à sous*“, die Münzenapparate dicht aneinandergereiht stehen und von jedem, der nicht mehr in Kinderschuhen steckt, gehandhabt werden dürfen. Hier gehen tagtäglich Zehntausende von neuen Franken verloren, unheimlich rasch und auch ohne jene Spannung, die im Grunde den einzigen Reiz des Spiels ausmacht oder wenigstens logischerweise ausmachen sollte. Es ist aber anscheinend so, daß alle diejenigen, die hier spielen, es nicht des Spielreizes wegen tun, sondern einfach in der mehr als bizarren Hoffnung, leicht und rasch Geld zu gewinnen. Es genügt, das Funktionieren dieser Münzenapparate eine halbe Stunde zu beobachten, um sich vom Irrsinn einer solchen Hoffnung zu überzeugen. Und doch ist der Raum vom frühen Morgen bis spät in die Nacht hinein dicht besetzt.

Münzenapparate stehen auch im „*Café de Paris*“, fünfzig Meter von der eigentlichen Spielbank entfernt. Dort kann man auch „*boule*“ spielen, das ist eine Art Roulette, bei der es aber nicht sechsunddreißig, sondern nur neun Nummern gibt; die Chancen sind also verhältnismäßig zahlreicher. Ein Volltreffer wird denn auch bloß um das Siebenfache des Einsatzes bezahlt. Die Spannung aber ist hier größer als beim Roulette, wo der Volltreffer das Sechsendreißigfache einbringt, und nimmt fast ästhetischen Charakter an. Die Kugel ist näm-

lich hier ein Gummiball, der auf einem sanft trichterförmig ausgeweiteten Feld langsam erst um die neun Nummernvertiefungen herumkreist, sich diesen dann allmählich nähert, zwischen ihnen herumwippt und bis zum letzten Augenblick zaudert, bevor er sich für die eine oder die andere entscheidet. Ist man stark genug, dem Vorsatz zu gehorchen, nicht mehr als eine von Anfang an bestimmte Summe zu riskieren, so kann man beim Mindesteinsatz von einem neuen Franken und einem Gesamtrisiko von zum Beispiel zehn neuen Franken bei der „*boule*“ ein sehr angenehmes halbes Stündchen verbringen.

Was die Herrlichkeit der Bucht und des Hafens von Monaco-Monte-Carlo ausmacht, ist das steinerne Gebirge, das vom Meer überall eng umsäumt wird. Ein Spaziergang zu Fuß ist hier denn auch meist eine Kletterpartie. Mein Hotel zeigt der Meeresseite zu fünf Stockwerke, der Gebirgsseite nur zwei. Der Gesamtanblick gehört zu den malerischsten der Welt. Wie lange wird man ihn aber noch genießen dürfen? Es ist dies eine sehr ernste Frage, seitdem es auch im Fürstentum Mode geworden ist, Hochhäuser zu bauen. Solche Hochhäuser sind in den letzten zehn Jahren an allen Ecken und Enden aus dem Boden geschossen und verbieten jetzt schon an so manchen Straßenecken, von so manchen Plätzen und Kreuzungen den Ausblick, sei es auf das Gebirge, sei es auf das Meer. Wenn man den Hafen entlangschlendert, so nehmen sich die Hochbauten jetzt bereits wie viel zu zahlreiche, störend wirkende Warzen an den Gebirgsabhängen aus. Sollten sie sich in den nächsten Jahren noch vervielfachen, so ist ganz Monaco bedroht, den weltberühmten Reiz seiner natürlichen Lage einzubüßen.

Die Regierung Monacos und sein Fürst sind bestrebt, aus dem winzigen Land etwas anderes zu machen, als das Paradies der Touristen und die Hölle der Spieler. Handel und gar Industrie wollen sie großziehen, soweit es nur geht, was natürlich ein Anwachsen der Bevölkerungszahl zur Folge haben muß. Wohin aber mit den neuen Bewohnern, innerhalb der Grenzen der 149 Hektar und 7 Ar, die die Oberfläche des Staates ausmachen? In den Himmel natürlich, wie schon einst auf Brooklyn und Manhattan. Wird aber das, was dadurch unwiderbringlich verlorengehen muß, durch die neue wirtschaftliche Orientierung Monacos auch wettgemacht werden können? Es erscheint heute noch sehr gewagt, auf diese Frage eine optimistische Antwort zu geben.

Ein prunkvoller Wagen des Verkehrsamtes holt mich um neun Uhr abends ab; er fährt mich den Fels hinauf, der den Hafen von Monaco von Südwesten her abgrenzt und die Altstadt und das fürstliche Palais trägt. In dessen trapezförmigem innerem Hofe, der stilmäßig an die Salzburger Residenz erinnert, finden die sommerlichen Konzerte statt. Rainier III. will dem „nationalen“ Orchester großen Aufschwung geben. Erstklassige Instrumentalisten sind seit zwei Jahren verpflichtet worden, und das Ensemble, das von einem hochtalentierten französischen Dirigenten der jüngeren Generation, Louis Frémaux, geleitet wird, kann sich bereits heute als eines der besten Europas hören lassen.

Die Auffahrt bietet abends, wenn die Wolkenkratzer nur mehr als glitzernde Lichtsignale ins

Monte Carlo



Lichtermeer von ganz Monaco untertauchen, auch heute noch ein berauschendes Bild. Ganz schlicht wirkt im Gegensatz dazu der Platz vor dem Palais mit seinen schmucklosen, einfachen Häusern, deren Besitzer ausnahmslos zu den ältesten eingesessenen Familien des Landes gehören. Durch einen engen Torgang gelangt man in den inneren Hof, dessen mäßige Beleuchtung seiner Intimität entspricht, von der man sich wie umwoben fühlt. Kurz vor Beginn des Konzertes erlöschen die Lichter, die von den Wandelgängen her den Mauern entlang den Hof mild bestrahlen, während unsichtbare Scheinwerfer dem Orchester die nötige Beleuchtung geben. Der „Saal“ liegt bereits im Dunkeln, wenn in einer unter der Wölbung des hinteren Wandelganges eigens hingestellten verschlossenen Loge, die wie ein Tragsessel aus alter Zeit anmutet, Rainier III. und Prinzessin Grace Platz nehmen. Auf dem zwischen den zwei Windungen einer weißen, barockartigen Treppe erbauten Podium erscheint der Gastdirigent des Abends, Lorin Maazel, vor dem Orchester und hebt den Stab. Das Konzert beginnt mit der Ouvertüre des „Römischen Karnevals“ von Berlioz. Was passiert heute abend Maazel? In Paris hatte ich ihn im Juni, im Théâtre des Champs Élysées, eine zart-berückende, menschlich und musikalisch sehr fein abgestimmte konzertante Aufführung des Ravelschen Meisterwerkes „l'Enfant et les Sortilèges“ dirigieren hören. Ich hatte da wirklich den Eindruck, daß Maazel nicht nur ein junger Stardirigent mit ausholenden Gesten und einem phänomenalen Gedächtnis ist, sondern ein tiefer schürfender, intelligenter und hochsensibler Musiker. Sieht es heute abend in Monaco Lorin Maazel darauf ab, diesen guten Eindruck zu zerstören? Man könnte es sich denken, so oberflächlich brillant, so hektisch-theatralisch in der Rhythmik, so hastig-nervös an den Stellen, die lyrisch wirken sollten, nimmt sich sein Berlioz aus. Darauf folgt die „Spanische Symphonie“ von Lalo, gespielt von einem der besten Geiger der jungen Generation, dem Franzosen Chri-

stian Ferras. Und was sich da ereignet, ist schlimm. Maazel dirigiert die Begleitung auswendig, was allein von einem rein praktischen Standpunkt bedrohlich erscheint; denn was würde er anfangen, wenn seinem Solisten ein Gedächtnisfehler unterliefe, was immerhin passieren kann? Aber Maazel ist sichtlich darum bemüht, der Orchesterbegleitung dieses Virtuosenstandardwerkes von Lalo den Vorrang über den Solistenpart zu geben. Er zwingt Christian Ferras sein eigenes Tempo auf, ein rasendes Tempo. Er läßt Ferras in diesem stellenweise hochlyrischen, von wollüstiger Melodik durchtrunkenen Werk überhaupt nicht zum Singen kommen; unbarmherzig-atemlos peitscht er seinen Geiger durch Passagen und Cantilenen. Das scheint heute der Hauptfehler Maazels zu sein: die Atemlosigkeit. Atemlose Musik ist aber nicht mehr Musik. Würde Herr Maazel in diesem rasenden Tempo wenigstens von Zeit zu Zeit atmen, das Ganze ließe sich noch anhören. Er atmet aber nicht, rast gepreßt immer weiter, hat offenbar nicht die geringste Lust, den wunderbaren Ton von Christian Ferras aufblühen zu lassen. So eilt Maazel pausenlos weiter. „Das Meer“ von Debussy; „Daphnis und Chloe“ von Ravel. Ein Programm französischer Meisterwerke, leidlich präzise hingeschleudert, aber ohne jede lyrische Anwandlung, ohne jedes innere Gefühl, stilistisch oft daneben, besonders bei Debussy.

Nach dem Konzert fand ein vom Verkehrsamt veranstalteter Empfang in den Räumen des Hôtel de Paris statt. Alle sind da, außer Maazel. Das Konzert ist aus und Herr Maazel bereits fort. In seinem amerikanischen Wagen saust er über die italienische Grenze auf Mailand zu, wo er zu „übernachten“ gedenkt. Denn 40 Stunden nach diesem hastigen Konzert hat Maazel „Lohengrin“ in Bayreuth zu dirigieren. In dieser Übereinanderhäufung von Verpflichtungen, Terminen und Werken verschiedenster Art könnte der Grund für die musikalische Atemlosigkeit Maazels wohl liegen.

Antoine Goléa

Ansätze zu einem Festival

Vichy, im Zentrum Frankreichs, ist ein „Kurort“ alten Stils, noch heute so, wie es Karlsbad und Marienbad im ehemaligen Österreich einmal gewesen sind. Im schönen Stadttheater finden hier seit jeher allsommerlich Konzerte und Opernvorstellungen statt, die aber bisher trotz eines anständigen Niveaus nicht über die Ansprüche einer immerhin ziemlich gemischten Kurgesellschaft hinausragten. Das soll nun prinzipiell anders werden; dem Beispiel berühmter Sommerfestivals in Frankreich und im Ausland folgend, sollen während der sich über Juli und August erstreckenden Hochsaison Konzerte und Vorstellungen veranstaltet werden, die dem modernen, internationalen Begriff eines „Festivals“ geistig und künstlerisch entsprechen könnten. So wurde bereits in diesem Jahre die in- und ausländische Presse zusammenberufen und in breiteren Publikumskreisen eine intensive Werbung betrieben, um den ersten, diesem neuen Geiste entsprechenden Veranstaltungen beizuwohnen.

Was dabei herauskam, sind allerdings erst vielversprechende Ansätze zu einem Festival. Einem eigentlichen Festspielbegriff entsprach nur ein einziger Abend, ein von Charles Munch geleitetes Konzert mit französischer symphonischer Musik. Das Orchester des Theaters — jeweils für die „Saison“ zusammenberufen — besteht ausschließlich aus erstklassigen, den großen Pariser Orchestern angehörenden Künstlern. Obwohl es als „Orchester des Theaters von Vichy“ nur drei Monate im Jahre fungiert, ist es doch ein einheitliches Ensemble, da es gerade so wie die Saisonorchester in Bayreuth oder in Luzern mit sehr geringen, nur ganz allmählich vorgenommenen Änderungen immer wieder dieselben Mitglieder aufweist. Dieses herrlich klingende, virtuos spielende Ensemble führte Charles Munch im großen, leidenschaftlich-temperamentvollen, ihm eigentümlichen, mit den Jahren auch reifer und tiefer werdenden Stile mit Standardwerken von Fauré, Vincent d'Indy, Ravel und Roussel zu einem brausenden Triumph. Es war ein „Festspielkonzert“, wie man es in Salzburg, in Luzern, in Montreux nicht besser hören kann.

An Opernvorstellungen waren Puccinis „Bohème“ und Wagners „Walküre“ zu sehen; bei diesen wurde kraß ersichtlich, was den Veranstaltungen in Vichy noch fehlt, um Festspielvorstellungen zu sein. Puccinis Werk wurde italienisch, Wagners Werk deutsch gesungen, mit sehr geringen Ausnahmen von großen internationalen Fachspezialisten. Am Pult der „Bohème“ stand prachtvoll, leidenschaftlich, mit hohem Sinn für den großen, lyrischen Bogen wie für die kleinsten Feinheiten der Partitur dirigierend, Gian-Franco Rivoli; die Mimi war Gabriella Tucci, nach der Callas und

der Tebaldi in der jüngeren italienischen Sängergeneration bereits ein Stern hellsten Glanzes; ihr ebenbürtig waren der Rodolfo Gianni Raimondis, der Marcello Renato Cesaris. Die „Walküre“ dirigierte Erich Riede, ein gediegener, zuverlässiger, in den Tempi vielleicht ein wenig zu rascher, aber im großen und ganzen stilsicherer Dirigent. Astrid Varnay war Brünnhilde, Marlies Siemeling eine mir bis dahin nicht bekannte, ausgezeichnete Sieglinde, Ruth Siewert eine erstklassige Fricka. Sebastian Feiersinger sang den Siegmund und entpuppte sich mir als der beste heutige Wagnertenor der neuen Generation; Josef Greindl war der bekannte, solide Hunding; das so oft fehlgehende, ja grauerregende Walkürenensemble war eines der stimmlich besten, einheitlichsten, das ich je gehört habe. Als Wotan hatte sich Gustav Neidlinger, stimmlich auf der Höhe, der alles überragenden Zentralfigur des „Ringes“ noch nicht vollkommen angepaßt; es ist schwierig, von Albrecht auf Wotan — von heute auf morgen — umzusatteln. Er wirkt oft noch etwas trocken, besonders im dritten Akt, und wird auch der tiefen Zweisplältigkeit der Figur nicht immer gerecht. Mit Sicherheit ist aber damit zu rechnen, daß Neidlinger binnen weniger Jahre ein erstklassiger Wotan werden wird.

Was in Vichy bei diesen zwei Vorstellungen, ganz besonders aber bei der „Walküre“ ausblieb, war auch nur der Ansatz zu einem regelichen und bühnenbildlichen Willen zum Stil. Es ist nach zehn Jahren Neubayreuth einfach unerträglich, Pappfelsen aus dem Jahre 1900 als Dekorationen der „Walküre“ über sich ergehen lassen zu müssen; aber selbst aus solchen Pappfelsen kann man bei angemessener Beleuchtungstechnik etwas anderes machen, als was in Vichy zu sehen oder, besser gesagt, vor lauter Zwielflicht und Dunkelheit nicht zu sehen war. Außerdem schien ein jeder der Solisten sein eigenes Kostüm mitgebracht zu haben, was unter anderem ergab, daß im dritten Akt Varnay in grau-schwarzem Kostüm nach Bayreuther Schnitt unter den grell in Weiß-Rot-Gold erstrahlenden, offenbar aus dem Vichyer Theaterfundus bekleideten anderen Walküren schier verschwand. Gespielt wurde meist in der konventionellsten, einem rein naturalistischen Stil entsprechenden Art; es war eigentümlich, zu bemerken, wie rasch auch seit Jahren in Bayreuth geschulte Künstler in die alte Gestik mit wohl heimlicher, jedoch auf der Hand liegenden Genugtuung zurückfallen.

All das und vieles andere müßte in Vichy noch geändert werden, wenn die Stadt auf ein Sommerfestival wirklich Anspruch erheben will. Zum Interessantesten der Veranstaltungen gehörte ein Opernsängerwettbewerb, der auf die Initiative

eines mutigen französischen Musikkritikers, Charles Imbert, zurückzuführen ist. Ihm ist auch zu zuschreiben, daß sich dieser Wettbewerb unter ganz besonderen Umständen abrollte; man hörte bereits bei den Ausscheidungsproben die Kandidaten mit Orchester, und nicht, wie sonst üblich, mit Klavierbegleitung, und die sechs von achtzig zum Endspurt zugelassenen Bewerber konnten in vollständigen, in Szene gesetzten Opernaktentreten. Erste Preisträgerinnen wurden ein Kolo-

ratur Sopran, Catarina Orvalho-Laborde, eine bereits szenisch ausgezeichnete und stimmlich herrliche Rosine in Rossinis „Barbier“, und ein Mezzosopran, Danièle Millet, die als Charlotte in Massenets „Werther“ trotz der Oberflächlichkeit der Musik und des Librettos die dargestellte Figur so zu vertiefen wußte, daß man aus Massenets konventioneller Opernwelt unwiderstehlich zu Goethes Original zurückgeführt wurde.

Antoine Goléa

Ungarn

Freilichtspiele in Szeged

Szeged, das kulturelle, industrielle und kommerzielle Zentrum Südungarns, ist eine der ältesten Städte des Landes. Reich an geschichtlichen und kulturellen Denkmälern, liegt die Metropole der ungarischen Ebene an der Mündung der Maros in die Theiss. Der Domplatz gehört zu den monumentalsten Plätzen Ungarns. Die zum Andenken an die Überschwemmung von 1879 gebaute Votivkirche bildet mit ihren 93 Meter hohen Doppeltürmen, ihrer gewaltigen Kuppel und ihren überwältigenden Dimensionen eine wahre Sehenswürdigkeit.

Fast jahrzehntelang war Szeged in der ganzen Welt durch seine Freilichtspiele von hohem Niveau bekannt. Aufführungen wie 1935 „Cavalleria rusticana“ von Mascagni unter der Leitung des Komponisten und unter der Mitwirkung berühmter Solisten der Mailänder Scala, 1938 die großangelegte „Turandot“ mit Gina Cigna in der Hauptrolle, 1939 die erste Freilicht-Aufführung von Verdis „Aida“ machten Szeged zu einer berühmten Stadt. Die „Aida“-Aufführung mit ihrer Monumentalität richtete die musikalische Aufmerksamkeit der ganzen Welt auf Szeged. Was das künstlerische Niveau anbelangt, bedeutete jede Premiere einen Sprung zur künstlerischen Vollkommenheit. Auch Schauspiel-Aufführungen standen in großer Zahl im Programm der Festspiele, da die Akustik des Domplatzes prachtvoll ist. Jeden Sommer strömten Tausende von der Schönheit der Kunst Begeisterter zu den Vorstellungen, aus allen Teilen des Landes sowie aus dem Ausland.

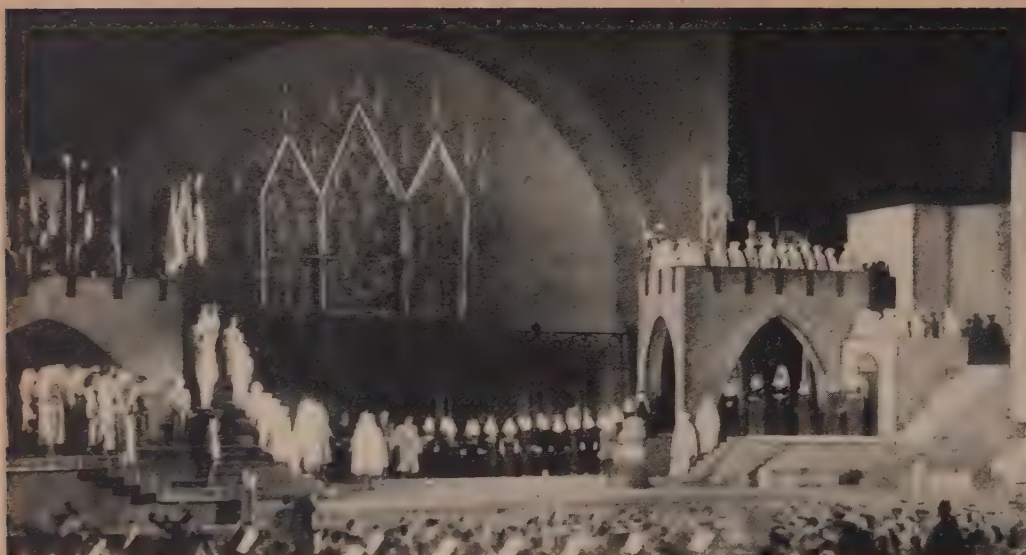
Nach dem vielleicht erfolgreichsten Jahr 1939 ertönte auf dem Domplatz 20 Jahre lang keine Musik mehr. Auf dem höchsten Gipfel in der Geschichte der Festspiele brachte der zweite Weltkrieg den Ton der Instrumente und des Gesanges zum Schweigen.

1959 erwarben die Freilichtspiele zu neuem Leben. Im Jahre 1960 bemühte sich die Leitung der Festspiele, einer noch größeren Zahl von Zuschauern

die Möglichkeit der Teilnahme zu bieten. Der Zuschauerraum wurde erweitert, so daß sich 7200 Personen jeden Abend an den Aufführungen ergötzen konnten. Durch die Montierung 3000 spezieller Lautsprecheranlagen wurde die Akustik verbessert, und es wurde erreicht, daß man an jeder Stelle des Zuschauerraums Gesang und Sprache der Darsteller vollkommen hören konnte. Auf der fast 700 Quadratmeter großen Bühne wurden drei Drehbühnen montiert, um die Kulissen der verschiedenen Szenen schnell verändern zu können.

Auf dem Programm der diesjährigen Festspiele standen vier Werke verschiedener Kunstgattungen, eine Oper, ein Liederspiel, ein Ballett und eine Tragödie in 17 Aufführungen. Die Oper repräsentierte Franz Erkel's „Hunyadi László“. Der Komponist, dessen 150. Geburtstag eben jetzt gefeiert wurde, nahm das Thema seines Werkes aus einem tragischen Ereignis der ungarischen Geschichte: das traurige Schicksal von László Hunyadi, Sohn des großen Feldherrn János Hunyadi, der im Jahre 1456 gegen die Türken den Sieg von Nádorfehérvár, das heutige Beograd, errungen hat. László Hunyadi wurde von dem charaktersschwachen, leicht beeinflussbaren, wortbrüchigen König László V. von Habsburg unschuldig hingerichtet. Im Stil folgt Erkel der Tradition der großen romantischen Oper; geschlossene Formen und ein reicher Wohlklang charakterisieren das Werk. In seinem musikalischen Material befinden sich die eigenartigen Rhythmus- und Melodie-Formeln der ungarischen sogenannten „Verbunkos-Musik“. Die Uraufführung der Oper im Jahre 1844 erntete großen Beifall. Der Schlußchor des ersten Aktes erweckte solch große Begeisterung, daß er bald zu einem populären Marsch wurde.

Die Freilicht-Erstaufführung des Liederspiels von Ferenc Farkas „Csinom Palkó“ fand unter der Leitung des Komponisten statt. Das Werk mit seiner melodischen Musik und hochwertigem Text ist eines der besten gegenwärtigen ungarischen



Franz Erkel,
„Hunyadi László“
II. Akt

Liederspiele. Es behandelt eine heitere Episode aus dem von Franz Rákóczi II. geführten ungarischen Freiheitskampf 1705–1711, dem sogenannten „kuruc-labanc“-Krieg. Der Komponist bearbeitete auch zahlreiche Volkslieder aus der „Kuruc“-Zeit.

Die geschmackvolle und großzügige Inszenierung beider Werke ist die Arbeit des Regisseurs der Budapester Staatsoper, András Miko. Sein Hauptbestreben war die ökonomische und eindrucksvolle Ausnutzung der gewaltigen Bühne und der im Freilicht-Theater gegebenen Möglichkeiten. Mächtige Massen, mehrere Hunderte von Chorsängern und Statisten spielen auf der Bühne. Beim „Hunyadi László“ arbeitet er, dem tragischen Charakter des Werkes gemäß, mit dunkleren, düsteren Farben, aber seine Szenen sind immer logisch und monumental. Am Ende des zweiten Aktes in der Schwurszene ertönen auch die Glocken und die gewaltige Orgel der Votivkirche, die die zweitgrößte Europas ist und mehr als 12 000 Pfeifen hat.

Die Aufführung von „Csinom Palko“ ist sehenswert, blendend, bunt, mit Feuerwerk, Lagerfeuer, offenen Schlachtszenen; aber alle diese Mittel ver-

wendet der Regisseur mit maßhaltendem Geschmack. Das Spiel ist geläufig, heiter. Die in geschmackvollen Farben gemalten Bühnenbilder beider Werke wurden von Mátyás Varga, die schönen Kostüme von Tivadar Márk entworfen.

Die Oper „Hunyadi László“ wurde von Viktor Vaszy, dem Direktor des Nationaltheaters Szeged, dirigiert. Jozsef Simándy sang die Titelrolle, die dramatische Sopranistin Paula Takács die Rolle der Mutter, die die Angst um das Leben ihrer Kinder und den hilflosen Schmerz mit bestürzender dramatischer Kraft nahebrachte.

Das Ballett wurde durch ein Gastspiel des Stanislawski Nemirovitsch Dantschenko Opern- und Ballett-Theaters aus Moskau mit dem Tanzspiel „Jeanne d'Arc“ repräsentiert. Die Musik stammt von N. J. Pejko.

Das monumentale Schauspiel von Imre Madach „Die Tragödie des Menschen“ stand in diesem Jahr nicht zum erstenmal auf dem Programm der Freilichtspiele, es wurde in neuer Inszenierung von dem Ensemble des Budapester Nationaltheaters gegeben.

J. Szendrey

Indonesien

Ein Brief aus Jogjakarta

Soeben kommt das Orchester der Sekolah Musik Indonesia, der Musikschule von Jogjakarta, von seiner ersten Konzertreise in die Hauptstadt Djakarta und nach Bandung zurück, mit einem Erfolg ausgezeichnet, der kühnste Erwartungen weit übertraf; dieser Triumph für die europäische „klassische“ Musik, die hier bisher kaum in Orchester-

konzerten zur Geltung kam, dürfte entscheidend für die weitere Zukunft dieser Musik in Indonesien sein, waren doch das Gamelan und leider auch geistloseste Tanzmusik bisher unumschränkte Herrscher der indonesischen Podien. Die Presse jubelte ob dieser Konzerte, sie seien eine „Oase im indonesischen Musikleben“. Das Kultusministe-

rium (PP&K), bisher nicht geneigt, derartige Konzerte zu fördern, ersuchte nun um alljährlich mindestens zwei derartiger Darbietungen. Somit wurde der europäischen Musik ein Sieg errungen, der wohl einzig dastehen dürfte; man setzte sie förmlich mitten in die Hochburg des Gamelan hinein. Werke von Haydn, Mendelssohn, Beethoven, dazu auch Puccini wurden dargebracht und bejubelt, indonesische Chorwerke gaben dem Konzert den Abschluß. Ich bin dankbar, Erzieher und Dirigent dieses Orchesters geworden zu sein, obwohl ich ursprünglich nur einen Vertrag als Klavierpädagoge getätigt hatte; eine meiner Schülerinnen sowie ich spielten Klavierkonzerte von Haydn und Beethoven. Dieses nur aus indonesischen Musikstudenten und nur wenigen Assistenten bestehende Orchester dürfte auch in Zukunft das einzige indonesische sein, das für klassische Musik eingesetzt wird, denn die Orchester der Rundfunkstation (RRI) sind keineswegs rein indonesisch besetzt und dürften auch dieses Niveau nicht erreichen. Man darf also der Entwicklung dieses Orchesters mit großem Interesse entgegensehen. Das weitere Konzertleben bestand hier aus seltenen Soloabenden, die zum größten Teil von mir bestritten wurden und die fast ausschließlich Beethoven gewidmet waren. Im vorigen Jahr konzertierte ein amerikanischer Pianist, dann eine Gruppe aus Rumänien in seriösen Darbietungen, in diesem Jahr ist ein deutscher Pianist angekündigt, ein polnischer Pianist errang mit Werken Chopins große Erfolge. Violinrecitals sind fast gar nicht zu hören, wenigstens nicht von hohem Niveau. Leider sind die Konzertagenturen nicht an wirklich guter Musik interessiert; man darf hoffen, daß der

Siegeszug des Orchesters der Sekolah Musik Indonesia aus Jogjakarta auch für die Soloabende eine Bresche schlagen und das Interesse für die klassische Musik allgemein erwecken wird. Die Frage eines guten Instrumentes ist gerade für Djakarta höchst dringend, seit einem Jahr plädiere ich vergeblich für einen Steinwayflügel.

Die Rundfunkdarbietungen (Radio Republik Indonesia) beschränken sich in ihren Darbietungen auf Gamelan, Tanzmusik und Chören mit indonesischer Musik. Djakarta besitzt zwar einen Sender, der klassische Musik von Schallplatten aussendet, doch diese Ausstrahlung ist für das Ausland bestimmt. Hier machen sich besonders stark das krampfhafteste Festhalten an Gamelan und eine bewußte Ablehnung der europäischen Musik bemerkbar, deren Siegeszug man eben nicht wünscht. Im Rundfunk von Jogjakarta spiele ich fast monatlich eine Beethoven-Sonate, dann musizieren Schüler der Sekolah Musik Indonesia alle zwei Monate in sehr guten Ausführungen klassische Musik, was erfreulicherweise bereits eine große Anzahl an begeisterten Zuhörern zur Folge hat. Die Sekolah Musik Indonesia gibt in ihrer Aula ebenfalls allmonatlich Konzerte der Schüler, die außerordentlich stark besucht werden. Beglückend ist es für die Schule wie für das gesamte Konzertleben Indonesiens, daß man einen Mann als Direktor der Sekolah Musik Indonesia hat, der in Japan ausgebildet wurde, selbst Sänger großen Formats ist und sich selbstlos für die europäische Musik einsetzt: Dailamy Hasan. Ihn zu erwähnen ist eine selbstverständliche Dankespflicht, denn er erreichte den großen Start, den keiner vor ihm so intensiv erkämpfte.

Willy Piel

USA

»The Electronic Music Synthesizer«

Neue Medien der Klangerzeugung

Es sind fünf Jahre her, seit die ersten Verlautbarungen über amerikanische Experimente auf dem Gebiet der elektronischen Tonproduktion in die breitere Öffentlichkeit gelangten. Die damals dem Schreiber dieses Artikels vorgeführten Versuche im RCA David Sarnoff Research Center in Princeton, N. J., die von Dr. Harry Olsen und seinem Mitarbeiter Herbert Belar gemacht wurden, ließen, wenn auch erst in vagen Umrissen, erkennen, daß das Eindringen in eine vorher nicht ergründete Klangwelt bevorstehe.

Es sei betont, daß Forschung auf dem Felde elektronischer Tonbildung keineswegs neuen Datums ist oder auf die physikalischen Experimente des genannten Instituts und zweier Lehranstalten, der Columbia University in New York und der Princeton University, beschränkt war. Seit Jahrzehnten

bemühen sich Fachleute auf dem Gebiet der technischen Probleme, weiterhin schaffende und ausübende Künstler in verschiedenen Ländern zu praktischen Resultaten zu kommen. Man denke an die, wenn auch noch primitiven Versuche Jörg Magers in Deutschland während der zwanziger Jahre, über die er auf der „Internationalen Musikausstellung“ in Frankfurt am Main, 1927, Rechenschaft ablegte, dann an die den elektrischen Wellen abgerungenen Töne des stabartigen Instruments, das der russische Physiker Leon Theremin konstruiert hatte. Damit gelangt man ziemlich an die Anfänge einer Bewegung, die im Prinzip darauf ausgeht, ohne das Medium der traditionellen Instrumente Töne herzustellen, die in Farbe, Dauer, Kraft, Charakter und Abständen keine Parallele in den bisher benutzten Tonquellen haben.



Electronic Music
Synthesizer

Nach den zurückliegenden Ansätzen haben sich in mehreren Ländern, besonders in Frankreich („Musique concrète“), Deutschland, Italien, Holland und Japan, Physiker und Musiker eingehend mit der Erschließung neuer Klangbezirke beschäftigt. Zu ihnen gehören deutsche Komponisten, unter ihnen an hervorragender Stelle Karlheinz Stockhausen, die mittels elektronischer Maschinen neue, direkte Wege vom Erzeuger zum Hörer einschlagen.

Die jetzt den beiden amerikanischen Universitäten zur Verfügung stehenden umfangreichen und komplizierten Apparate verlangen vom Komponisten ein langes Vorstudium. Die erste, in Princeton vorgeführte Maschine gab noch ein nebelhaftes Bild der künstlerischen Ziele. Es wurden damals von den Experimentatoren keine originalen, für das neue Instrument komponierten Werke vorgeführt, sondern, neben abrupten Klangproben, Bruchstücke aus einer Polonaise von Chopin und einem Werk von Bach. In beiden Fällen erfolgte eine klangliche Anpassung an die vom Komponisten ursprünglich gewählten Instrumente, Klavier oder Cembalo.

Dieser Maschine ließ man schon 1956 eine wesentlich verbesserte folgen. Mit Hilfe eines Rockefeller Grant wurden vier Musikgelehrte und zugleich Komponisten damit beauftragt, die Möglichkeiten der Nutzbarmachung der Maschine für die „freie Komposition“ zu prüfen. Von der Columbia University waren Otto Luening und Vladimir Ussachevsky aussersehen, von der Princeton University Roger Sessions und Milton Babbitt, alle Mitglieder des Lehrkörpers. Wenn man das in 125. Street, New York City, nahe am Hudson gelegene „Columbia-Princeton Studio“ des „Electronic Music Center“ betritt, steht man in einem weiten Raum vor dem die ganze Rückwand und noch Teile der beiden Seitenwände einnehmenden Apparat, dem „RCA Sound Synthesizer“ (RCA=Radio Corporation of America).

Es ist nun keineswegs so, daß sich der Komponist einfach an eine der Schreibmaschine ähnliche Ta-

statur setzt, deren Tasten dann nach Belieben einen breiten präparierten Papierstreifen lochen, um mit diesem mechanischen Mittel der Klang-erzeugung seiner Phantasie freien Lauf zu lassen. Er muß vielmehr das ihm vorschwebende Werk erst weitgehend in der traditionellen Methode fixiert oder im Kopf vorbereitet haben. Dann kann er, unter Benutzung unzähliger Hebel, Knöpfe, Tasten, die Klangkombinationen erzielen, die keine Parallele in der bisherigen Tonsphäre haben.

Sechs Hauptserien von kleinen Hebeln (auf dem Bilde über den Tastaturen gelegen) besitzen verschiedene Funktionen. Ein „Transposer“ vermag beliebige Tonverschiebungen innerhalb des Radius von 11 Tönen der Skala in Halbschritten vorzunehmen. „Frequency“ wählt jeden Ton einer Oktave aus und erzeugt, wenn verlangt, unbestimmte Geräusche. Die dritte Reihe, „Octave“, wählt die gewünschte Oktave im Bereich der dem menschlichen Ohr zugänglichen Töne. Eine weitere Hebelreihe produziert den Timbre, die nächste den Stärkegrad usw. Schon aus dieser andeutenden Beschreibung der fast unheimlichen Arbeitsleistung der Maschine sieht man, welche Kenntnisse auf dem elektronischen Gebiet notwendig sind, um diesem Zauberinstrument Töne zu entlocken, die dem Hörer mehr als nur phonetische Sensationen gewähren.

Der Apparat produziert unzählige, für den Spieler normaler Instrumente unerreichbare Klangeffekte, wie z. B. blitzschnelle Sprünge von höchsten zu niedrigsten Tönen, geisterhaft vibrierende Tonreihen, dann Töne von unendlicher Dauer und andere akustische Phänomene. Man darf aber bei aller Bewunderung der Technik nicht außer acht lassen, daß Musik die Aufgabe hat, zur Seele des Menschen und nicht nur zu seinen Gehörnerven zu sprechen. Die Frage, wie weit die elektronische Maschine an diesem höheren, endgültigen Ziel mitarbeiten kann, wird vermutlich noch geraume Zeit offen bleiben.

Jazz und komponierte Musik

Im modernen Jazz finden sich in den letzten Jahren immer wieder Versuche, kompositorische Elemente zu verwenden; und zwar sowohl in Amerika als auch in Europa. Das ist verständlich, wenn man bedenkt, daß sich der Jazz im Laufe seiner Entwicklung der zeitgenössischen komponierten Musik in verschiedener Weise (Harmonik, Melodik, Tonbildung der Instrumente) genähert hat.

Nun erhebt sich hier freilich die Frage, inwieweit eine Verbindung zwischen Jazz und zeitgenössischer Musik möglich ist. Man darf dabei eines nicht vergessen: der Jazz ist eine gewachsene, in sich geschlossene Musik, die in vieler Hinsicht keine Kompromisse kennt, mit anderen Worten ein Eigenleben führt, das durch Einbau wesensfremder Elemente leicht zerstört werden kann. In der Neuen Musik dagegen werden vielfach Konstruktionsprinzipien (12=Ton=Technik) verwendet, die als ordnender Faktor in die Musik eingebracht wurden.

Hier liegt ein entscheidender Gegensatz, der wohl kaum je überbrückt werden dürfte. Der Jazz erhält seine Form aus rhythmischen Spannungen, die dauernd auf- und abgebaut werden, und zwar geschieht dies, indem über etwas improvisiert wird, sei es über eine vorgegebene Melodie oder (wie meist) über eine vorgegebene, sich wiederholende Harmoniefolge. Es könnte natürlich auch über eine 12=Ton-Reihe improvisiert werden, aber wie soll dies geschehen, ohne die Freiheit des Improvisierenden einzuengen oder die 12=Ton=Prinzipien aufzugeben? Was dabei herauskommt, ist entweder kein Jazz mehr, dann hat die Bezugnahme auf den Jazz ihren Zweck verfehlt — oder es ist keine 12=Ton=Musik mehr, und wozu dann die Verwendung von 12=Ton=Elementen? Jazz und 12=Ton=Musik sind sozusagen, um in der Sprache der Chemie zu reden, zwei Stoffe, die nicht miteinander in Lösung gehen. Ähnlich ginge es mit anderen mathematisch-formelmäßigen Methoden, die man mit dem Jazz zu verbinden sucht.

Wie steht es nun allgemein mit dem Komponieren im Jazz? Notiert wurden gewisse Elemente des Jazz von einzelnen Musikern und Ensembles schon immer. Und zwar, dies ist wichtig, nur mehr oder weniger als Hilfsmittel für das gemeinsame Spielen. Als man später, etwa ab 1920, daranging, Big Bands zu bilden, große Jazzorchester (wobei „groß“ bedeutet, daß die Besetzung sich zwischen 12 und 16 Musikern bewegte), die in einzelne „sections“ unterteilt waren (Trompetensatz, Posaunensatz, Saxophonsatz, Rhythmusgruppe), mußte natürlich viel notiert werden. Man nannte das „arrangieren“, und es wurden in der Folgezeit viele besondere Möglichkeiten, die eine

Big Band wegen ihrer großen Besetzung hat, durch Spezialarrangements erschlossen. Je mehr freilich aufgeschrieben wird, um so mehr besteht grundsätzlich die Gefahr, daß das Ganze nicht mehr lebendig, jazzmäßig, swingend klingt. Stets klangen die Big Bands am besten, die ihre Arrangements so spielten, als seien sie improvisiert — und deren Arrangeure den Musikern die Arrangements „auf den Leib geschrieben“. Daher der besondere Erfolg Duke Ellingtons.

Ein Arrangement muß im Grunde genommen immer für eine ganz bestimmte Combo oder Band geschrieben sein, und nur diese betreffende Gruppe ist in der Lage, das Arrangement wirklich richtig zu spielen. Deshalb ist es eigentlich ein Unding, wenn heute viele Jazzarrangeure Arrangements für Musiker schreiben, die sie überhaupt nicht kennen. Nicht zuletzt daran liegt es, daß es heute Schallplatten gibt, die von irgendwelchen Studiogruppen mit solchen Arrangements aufgenommen wurden — und eine höchst langweilige Musik enthalten. Auch die besten Musiker können in einer solchen Studiogruppe nicht über ihren Schatten springen, und deshalb bringen sie vielfach die Arrangements einfach nicht zum Klingen.

Muß aber dasselbe nicht auch für den Jazzkomponisten gelten, der ja die Form des Arrangements nur sozusagen „zu Ende führt“, indem er für jedes Instrument ganze Passagen (oder das ganze Stück) genau aufnotiert? George Russell, der hierin Bemerkenswertes geleistet hat, nennt seine Arbeiten geschriebene Improvisationen. Er sagt: „Der Jazzkomponist kann über vorgegebene Daten improvisieren, wie der Jazzmusiker über vorgegebene Harmonien etc.“ Aber dann muß auch für ihn gelten, was für den Jazzmusiker gilt. Was ein Jazzmusiker improvisiert, gehört ihm selbst. Es hat nur dann Gültigkeit, wenn er selbst es spielt. Er darf es auch bei den späteren Improvisationen wiederverwenden — aber nur er selbst. Sonst wird es zur (sinnlosen) Kopie. Berendt hat dies in seinem „Neuen Jazzbuch“ sehr richtig festgestellt. Also hat das von einem Jazzkomponisten Geschriebene nur Gültigkeit für ihn selbst oder, im Sinne des oben Dargelegten über den Jazzarrangeur, für einen oder mehrere bestimmte Musiker.

Im übrigen muß der Jazzkomponist primär vom Jazz her empfinden. Sonst bleibt seine Arbeit totes Notenmaterial, bestenfalls Stückwerk. Beherzt er aber dies, so gibt es für ihn viele Möglichkeiten, Elemente der Neuen Musik, und auch älterer Musikformen (ausgenommen kompositorische Prinzipien, die dem Jazz diametral gegenüberstehen und sich mit ihm nicht mischen) mit dem Jazz zu einer Einheit zu verbinden.

Joe Viera

Sommerkurs der »Musikalischen Jugend Deutschlands«

Nachdem im Oktober vergangenen Jahres die Sektion München der MJD ihren ersten Jazzkurs abgehalten hatte (vgl. Neue Zeitschrift für Musik, Heft 2, 1960), veranlaßte der große Erfolg die Münchner, daraus eine ständige Einrichtung zu machen. Die seitherigen Kurse (zunächst nur für Anfänger) hatten alle ähnlich gute Erfolge. Auch ein 15-Minuten-Kulturfilm wurde bereits über diese Kurse gedreht (IFAG, Wiesbaden); er hatte am 4. August in Schloß Weikersheim in Württemberg seine Premiere. Anfang dieses Jahres wurden dann auch die ersten Vorbereitungen für einen größeren Jazz-Kurs im Rahmen der internationalen Sommerkurse der MJD auf Schloß Weikersheim getroffen. Er fand vom 22. bis 28. Juli statt. Drei Dozenten (Buschmann, Ferstl und der Verfasser) und 27 Schüler aus allen Teilen Deutschlands und aus Schweden arbeiteten zusammen; es wurden verschiedene Gruppen gebildet, die sich mit Fragen des Zusammenspiels, des Stils, der Intonation oder auch mit bestimmten Musikstücken befaßten; theoretische Vorlesungen ergänzten die praktischen Übungen und gaben zugleich neue Anregungen.

An dieser Stelle soll einem Einwand begegnet werden: Wozu solche Kurse, sagen viele, Jazz kann man nicht lernen, man muß ihn fühlen, und die großen amerikanischen Musiker haben nie solche Kurse gebraucht. Falsch: die allermeisten der Großen im Jazz hatten eine musikalische Ausbildung, zum Teil (vor allem im Bereich des modernen Jazz) eine recht intensive, sei es an Hochschulen oder privat. Was in Deutschland die Musikalische Jugend und einige wenige andere Institutionen (Volkshochschulen u. ä.) mit ihren Jazzkursen be-

absichtigen, ist nichts anderes, als das nachzuholen und weiterzuführen, was unsere Hochschulen in dieser Hinsicht versäumten und versäumen. Nur an einer deutschen Hochschule (Köln) gibt es eine Jazzklasse, und bei den Konservatorien sieht es nicht viel besser aus.

Die jungen Leute wollen aber etwas lernen, sie sind mit Begeisterung dabei — das war in Weikersheim erneut festzustellen. Die Frage, ob Laienmusiker oder Professionals, spielt dabei keine Rolle. Der Nachwuchs der guten Jazzmusiker kommt heute bei uns zum allergrößten Teil aus den Reihen der Laienmusiker — es kann hier kein Gegen-, sondern nur ein Miteinander geben.

Der Vormittagsarbeit in Weikersheim gaben zwei theoretische Vorträge das Gepräge: E. Ferstl (München) gab eine Einführung in die Jazzharmonielehre, G. Buschmann (Dortmund) behandelte das Jazzarrangement. Die Nachmittage blieben der schon erwähnten praktischen Arbeit vorbehalten. Die Abende wurden zur Ergänzung des Tagesprogramms mit einem Sonderprogramm ausgefüllt, das aus verschiedenen Vorträgen, Diskussionen, einer Filmvorführung und einem Jazz-Band-Ball bestand. Daß viele der Schüler das für diesen Kurs vorgesehene Klassenziel erreicht oder sogar übertroffen haben, bewies das Abschlußkonzert, bei dem eine Anzahl von Gruppen, die aus den Teilnehmern zusammengestellt worden waren, Jazz der verschiedensten Stilrichtungen brachte.

Im nächsten Jahr sollen diese Sommerkurse erweitert werden und jeweils mindestens 9 bis 10 Tage dauern, um ein noch intensiveres Arbeiten zu ermöglichen.

Joe Viera

Bücher

Musik in der Gegenwart

Eine Reihe periodischer Publikationen

„Musik der Zeit. Eine Schriftenreihe zu Musik und Gegenwart. Neue Folge, Heft 3“ (Verlag Boosey und Hawkes, Bonn).

Die periodischen Publikationen, die hier zu besprechen sind, dienen ausnahmslos aktuellen Fragen zur Musik. Zum Teil bieten sie die Grundlage für Probleme, die in Zeitung und Zeitschrift am aktu-

ellen Ereignis im einzelnen abgehandelt werden, zum Teil auch fassen sie Bericht, Kommentar und Kritik auf eine bestimmte Themengruppe hin zusammen. Das dritte Heft „Musik der Zeit“ trägt den Titel „Lebt die Oper“. Reinhold Schubert und Heinrich Lindlar, die Herausgeber, sind mit zahlreichen Beiträgen über die Situation der jüngsten Opernkomposition und die Gattung der komischen Oper im 20. Jahrhundert vertreten, Karl Schumann behandelt die seit einigen Jahren auffällige Wen-

dung zum „literarischen“ Libretto. Aufschlußreich ist die Gegenüberstellung von Stimmen der Komponisten (u. a. Egk, Einem, Henze, Krenek, Liebermann) mit Stimmen der Praxis: der Intendanten und Regisseure Ebert, Felsenstein, Juch, Rennert, Schuh.

„Kontrapunkte. Schriften der deutschen Musik der Gegenwart. Band 4“ (P.J. Tonger, Musikverlag, Rodenkirchen/Rhein).

Der neue, vierte Band dieser von Heinrich Lindlar herausgegebenen Reihe enthält eine Monographie des Komponisten Wolfgang Fortner: Biographie, Werkverzeichnis, Analysen, sodann aber auch eine Zusammenstellung der Aufsätze, Reden und Offenen Briefe des Komponisten in den Jahren 1950 bis 1959. Die Rolle, die Wolfgang Fortner im deutschen Musikleben spielt, reicht weit über die des bedeutenden Komponisten hinaus, der hier in ausgezeichneten Analysen gewürdigt wird. Hans Werner Henze setzt dem Kompositionslehrer ein Monument der Dankbarkeit, Hans Ludwig Schilling entlockt in einem Interview Fortner bedeutsame Anmerkungen zu Fragen des musikalischen Handwerks und der Ausbildung von Kompositionsschülern. Daß schließlich die Publizistik Fortners selbster Eloquentz manch klärendes und bei erforderlicher Polemik stets vornehm-sachliches Wort verdankt, geht aus Aufsätzen über Zwölftontechnik, Anton Webern, Kranichstein, Urheberrecht — um nur einige Titel zu nennen — hervor, besonders aber auch aus seinen Offenen Briefen an den ehemaligen Bundesinnenminister Lehr über „Staatliche Kunstbetrachtung“ und aus seiner Auseinandersetzung mit der „These“ von einer Krisis der Neuen Musik.

„Die Reihe. Informationen über serielle Musik. Heft 6“ (Universal-Edition, Wien).

Diese wichtigen Informationen über die neueste Neue Musik wenden sich in erster Linie, oft auch ausschließlich, an den Fachmann; bei dieser Feststellung kann man ein „Leider“ kaum unterdrücken, denn das Bedürfnis nach einem kontinuierlichen Kommentar dieser komplizierten Kompositionsvorgänge dürfte nicht nur in Fachkreisen bestehen. Gleichwohl verdient diese von Herbert Eimert herausgegebene Schriftenreihe breiteste Beachtung. Das sechste Heft mit Beiträgen von Dieter Schnebel, Karlheinz Stockhausen, Nicolas Ruwet und Henri Pousseur befaßt sich mit dem Thema „Sprache und Musik“, das durch parallele Tendenzen serieller Natur in beiden Bereichen wieder einmal große Aktualität gewonnen hat. Besonders wesentlich hierzu ist das einleitende Referat des Heftes von Hans Rudolf Zeller über „Mallarmé und das serielle Denken“; denn bei Mallarmé sind die Grundlagen für das zu entdecken, was an den jüngsten Tendenzen, beispielsweise der Aleatorik, ernsthaft zu merken ist.

„Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik. Band 3, 1960“ (Verlag B. Schott's Söhne, Mainz).

Diese Beiträge, die nunmehr im dritten Jahr erscheinen, sind eine Zusammenstellung von Vorlesungen und Vorträgen, die innerhalb der Darmstädter Internationalen Ferienkurse für Neue Musik oder auch der Veranstaltungen des Kranich-

steiner Musikinstitutes gehalten wurden. Wie die vorerwähnte „Reihe“ zählen sie also zu den wesentlichen Publikationen über die aktuellsten Fragen der gegenwärtigen Kompositionspraxis. Stockhausens umstrittene Vorlesung „Musik und Graphik“, fundamentale Ausführungen von Pierre Boulez an Hand seiner Dritten Sonate, Nonos polemischer Vortrag über Geschichte und Gegenwart, kurz die bewegenden, Diskussionen auslösenden Ereignisse der Kurse im Jahre 1959 sind hier nach überarbeiteten Manuskripten für einen offensichtlich viel breiteren Interessentenkreis, als ihn die Kurse selbst bewältigen könnten, vorgelegt. Wichtig auch ist das angefügte Material zur Kranichsteiner Chronik.

„Neue Musik in der Bundesrepublik Deutschland. Dokumentation 1959/60“ (Verlag Bote & Bock, Berlin/Wiesbaden).

Ebenfalls im dritten Jahr erscheint die Dokumentation zur Neuen Musik in Deutschland, die im Auftrag der Deutschen Sektion der Internationalen Gesellschaft von Wolfgang Steinecke herausgegeben wird. Sie ist ein kaum mehr entbehrlicher Überblick über den großen Anteil, den die Neue Musik in den Konzert- und Opernspielplänen, an den Rundfunkanstalten, Musikfesten usw. besitzt. Der Dokumentation voraus gehen Darstellungen der Weltmusikfeste in Frankfurt 1927 und 1951 und Baden-Baden 1955.

Ths

„Baker's Biographical Dictionary of Musicians“. Edited by Nicolas Slonimsky. 5. Auflage (Verlag G. Schirmer, New York, 1959).

Die ewige Frage bei biographischen Lexika ist, ob dieser oder jener Musiker der Vergangenheit oder Gegenwart gebührend gewürdigt worden ist. Man pflegt bei der Kritik eines Lexikons zu messen, wieviele Zeilen Herr X bekommen hat, um dann zu beweisen, daß Herr Y, dem 13 Zeilen weniger gewidmet wurden, doch wichtiger ist als Herr X, ergo, daß das Lexikon nichts taugt. Selbstverständlich übertreibe ich, doch im Grunde ist es so. Ich bin der Meinung, man darf ein Lexikon nicht nach solchen Maßstäben beurteilen, und ich werde es hier nicht tun. Vielleicht wissen wir schon viel mehr über Herrn X als über Herrn Y, und wir freuen uns, wenn wir über den weniger bekannten etwas erfahren können. Und wenn wir Ausführliches über Beethoven oder Bach erfahren wollen, schlagen wir nicht in einem einbändigen Lexikon nach.

Dies ist das Prinzip, nach dem die neue Ausgabe von Baker's Biographical Dictionary of Musicians bearbeitet wurde. Dementsprechend bekommt Sir Edward Elgar mehr Platz als Antonín Dvořák — was nicht bedeuten will, daß Elgar wichtiger oder größer ist als Dvořák, César Franck oder Lully. Elgar nimmt deshalb so viel Platz ein, weil er viele Werke geschrieben hat: auch das ist sehr wertvoll an diesem Buch, daß ein Werkverzeichnis der Biographie angeschlossen ist. Nicht bei jedem Komponisten, das wäre manchmal zuviel des Guten — bei unbedeutenden Vielschreibern wie etwa Henri Herz; aber auch diese Eintagsfliege der hohen Kunst ist mit einem kurzen Lebenslauf

erwähnt und mit einem Hinweis auf ein mir bisher unbekanntes Buch von Herz: „Mes voyages en Amérique“.

Diese 5. Ausgabe von „Baker“ unterscheidet sich stark von allen vorhergehenden. Sie ist größer, sie ist genauer, sie ist, in einem Wort, unvergleichlich besser. Mehr als 2300 neue Biographien sind vorhanden, und von diesen sind viele Ersterscheinungen — d. h. man findet diese Namen in keinem anderen Lexikon.

Der Mann, der dieses kleine Wunder bewirkt hat, ist Nicolas Slonimsky, der selber so etwas wie ein Wunder ist. Er trägt in seinem Kopf mehr Daten, Tatsachen und Auskünfte als der Durchschnittliche je vergessen wird. Er ist ein Weltreisender, der unzählige Sprachen beherrscht und der seiner Neugier in jedem Teil der Welt freien Lauf läßt. In Rußland geboren, lebte er lange in Paris und emigrierte 1923 nach den USA. Er ist Begleiter, Korrepetitor, Klavierpädagoge, Autor, Dirigent und Komponist. Er ist auch ein musikalischer Detektiv, dessen besondere Freude es ist, die Fehler seiner Kollegen ausfindig zu machen und sie zu korrigieren. Wenn er auf die Spur eines weitverbreiteten Fehlers stößt, ist er unermüdlich. Um die Wahrheit festzustellen, wird er hundert Briefe schreiben, wenn es sein muß, oder Leute persönlich so plagen, bis er das weiß, was er wissen will. Manchmal geht es um „große“ Sachen, wie die in „Mein Leben“ verschwiegene Tatsache, daß Wagner vom 28. 10. bis 17. 11. 1840 im Clichy-Gefängnis in Paris saß — wegen Schulden. Diese Daten hat Slonimsky im Pariser Palais de Justice festgestellt. Oder es geht um relative „Kleinigkeiten“, die doch nicht uninteressant sind: Slonimsky hat vom Wiener Wetterdienst die Bestätigung erhalten, daß es tatsächlich in der Stunde von Beethovens Tode einen heftigen Sturm gab (am 26. 3. 1827, 16 Uhr). Es gelang dem Detektiv Slonimsky sogar, dem brasilianischen Komponisten Villa Lobos sein eigenes Geburtsjahr (1887) mitzuteilen, auf Grund von Dokumenten, die er in einer Volksschule in Rio de Janeiro auftrieb.

Da dieses Lexikon in den USA erschienen ist, enthält es natürlicherweise viele Eintragungen, die mit diesem Lande verbunden sind, und die in anderen Lexika fehlen. Auch dies ist ein Vorteil — nicht nur für den Amerikaner, sondern vielleicht noch mehr für den Europäer, der andernorts vergebens nach vielen Namen der amerikanischen Musik sucht. In diesem Sinne ist der neue Baker eine sehr willkommene Ergänzung von Grove, Riemann und MGG. Trotzdem möchte ich annehmen, daß fast kein europäischer Musiker, der in den genannten Werken erscheint, im Baker fehlt. Einen Begriff seines geographischen Umfangs geben interessanterweise die letzten sechs Eintragungen: Zuth (Österreich). Zvonař (Böhmen), Zweers (Holland), Zweig (Mähren), Zwintscher (Deutschland), Zwyssig (Schweiz). Man schlage vergleichbar anderswo nach, wieviele von diesen Z-Musikern dort vertreten sind.

Nicht nur Musiker, sondern auch viele Persönlichkeiten, die mit der Musik in Verbindung standen oder stehen, werden berücksichtigt, Librettisten, Verleger, Impresarios, Schriftsteller usw. Eine besonders starke Seite ist die Breite und Genauigkeit, mit der die slawischen Musiker — vor allem

die Russen — behandelt werden. Auch die moderne Musik ist in dem 1855-Seiten-Band stark vertreten — von Cole Porter bis Boulez, Nono und Stockhausen. **Everett Helm**

Willem de Boer: „Handschriften unbekannter Niederländischer Tonsetzer aus dem 18. Jahrhundert“ (Verlag Hug & Co., Zürich).

Das Heft enthält fraglos hübsche und in der vorliegenden Bearbeitung auch recht wirkungsvolle Vortragsstücke, die man um ihrer selbst willen empfehlen kann. Die Überschrift aber, welche die Quellen nicht angibt und die Bezeichnung „in freier Bearbeitung“, erinnert den Wissenschaftler fatal an Fritz Kreislers anonyme Stücke ähnlicher Art und zwingt zu der Bitte, künftig durch einen kurzen Vermerk über Herkunft und Bearbeitungsart (z. B. S. 22/23) solche Zweifel von vorneherein zu zerstreuen. **Joseph Müller-Blattau**

„The First Book of Consort Lessons“. Collected by Thomas Morley 1599 & 1611. Reconstructed and Edited with an Introduction and Critical Notes by Sydney Beck. (Peters, New York 1959, XIX, 194 S.)

Für die Geschichte des englischen Consorts gibt es, im Vergleich zur italienischen Instrumentalmusik um 1600, nur verhältnismäßig wenig Beispiele. Um so willkommener und instruktiver, ganz abgesehen von dem künstlerischen Wert, ist diese Sammlung eines der hervorragendsten Musiker der Elisabethanischen Zeit, in der Thomas Morley zudem noch ein sicher zu eruiendes Stück bringt, das den unmittelbaren Zusammenhang mit Shakespeares „Twelfth Night“ hat durch die Verse „O mistress mine“ (III, 2 Schlegel übersetzt die Verse aus „Was ihr wollt“, „Was ist die Lieb? Sie ist nicht künftig“). Diese 25 Stücke, die, mehr oder minder gesichert, Richard Allison, John Dowland, Peter Philips, Thomas Morley, Nicholas Storgers und William Byrd zuschreiben sind, erklangen auch als Bühnenmusiken bei Shakespeare-Aufführungen in England und wohl auch bei den durch den Kontinent reisenden englischen Wandergruppen, von denen Michael Praetorius (Syntagma Musicum III) berichtet.

Es handelt sich hier um das „Consort broken“, das im Gegensatz zum „Consort whole“ (mit Instrumenten aus einer Familie) Instrumente verschiedener Gattungen für die Ausführung vereint. Dieses „First Book“ ist also ein früher Beleg für die Verwendung mehrerer Instrumente, eine Frühstufe des „modernen“ Orchesters, älter und ähnlich bedeutsam wie die Besetzungsangaben zu Monteverdis „Orfeo“. Morley verwendet als Melodie-Instrumente durchgehend die Diskant-Viole, die Flöte (wohl Alt- oder Tenor-Blockflöte, vgl. dazu Praetorius) und die Baßgambe, der als Fundamentinstrumente Laute, Zither und Pandora beigesellt sind. Die Laute ist jedoch auch, wie einige Sätze bezeugen, als Ornament- (Melodie-) Instrument verwendet, deren Distinktionen (Verzierungen) mit den solistischen Instrumenten alternieren. Den Ausführenden ist dafür, damals wie heute, aller Spielraum für die kunstreiche Auszierung belassen. Von den originalen sechs Stimmbüchern der Ausgaben Morleys von 1599 (London) und dem Nach-

druck von 1611 sind nach mühsamem Suchen in den Bibliotheken dies- und jenseits des Atlantiks sieben einzelne Exemplare gefunden worden. Es fehlt jedoch die Laute. Ihren Part hat Sydney Beck aus zeitgenössischen Lautentabulaturen in zahlreichen Sätzen zuverlässig ergänzen können, bei anderen mußte er sich mit mutmaßlichen Angaben bescheiden. Das Ergebnis ist höchst respektabel. Es ist eine herrliche Musik von außerordentlichem Rang, von eigener Qualität, beredtes Zeugnis für die Musikübung jener Epoche. Beck belegt die Musiziersituation mit einem zeitgenössischen Bild eines unbekannten Malers, auf dem die gleichen Instrumente bei der Hochzeitsfeier eines englischen Gesandten in Frankreich gespielt werden. Titelblatt und Widmung (an den Lord Mayor von London) der ersten Ausgabe sowie mehrere Seiten aus den Stimmbüchern und Tabulaturen sind reproduziert.

In einer ausführlichen, fundierten Einleitung umreißt der Herausgeber die musikgeschichtliche Situation, die Verwendung der Kompositionen, beschreibt die Quellen und belegt die Musizierpraxis, die hinsichtlich der Auskolorierung den Vergleich mit der Improvisation des Jazz nahelegt. Es finden sich Imitationen zwischen den einzelnen Instrumenten; Variationstypen innerhalb der einzelnen Zeilen bezeugen auch im Detail den hohen künstlerischen Rang. Auffallend sind die bewegten Figuren, auch im Baß, bei denen sich gar harmonische Querstände ergeben, die wohl der damaligen Farbigkeit entstammen. (In Nr. 22 „La Coranta“, die Morley zugewiesen wird, ist Takt 17 in der Diskantviolen entsprechend der Parallelstelle in Takt 24 wohl h statt b zu spielen.) Die sehr sorgfältige, übersichtliche und vorbildlich ausgestattete Ausgabe (in Nr. 25 ist für die Baßgamba der Violinschlüssel in den Baßschlüssel zu ändern) ist mit ausführlichem kritischem Apparat ausgestattet. Der Herausgeber hat mit Sachkennern die Sätze (Galliard, Pavin, englische und italienische Canzonetten-Kontrafakturen) erprobt; es wäre zu wünschen, daß diese Musik von Sachkennern und Liebhabern auch heute gespielt würde, weil diese kostbaren Dokumente neben ihrer historischen Bedeutung vielfältigen Anreiz bieten.

G. A. Trumpff

Musica sacra in unserer Zeit (Verlag Merseburger, Berlin, 1960, 88 S., 8,60 DM)

Die Broschüre enthält die Vorträge, die auf dem Ersten Deutschen Kirchenmusikertag in Berlin 1959 gehalten wurden. Dem Bericht dieser Tagung kommt eine besondere Bedeutung zu, da es sich nicht um ein Musikfest im üblichen Sinn handelte, sondern um ein erstmaliges Zusammentreffen von Kirchenmusikern beider Konfessionen. Schon das Zustandekommen dieser Tagung zeigt, wie stark der Stand des Kirchenmusikers in unserem Jahrhundert wieder geworden ist, nachdem lange Zeit der geistlichen Musik kaum eine besondere Bedeutung zukam. Mit dem Dienst des Kirchenmusikers befassen sich Referate von Friedrich Höpner und Johannes Overath. Oskar Söhngen hingegen stellt den Kirchenmusiker in die geistige und künstlerische Situation unserer Zeit. Die

eigentlichen Arbeitsthemen umfassen das gesamte Gebiet der Kirchenmusik vom Gregorianischen Choral als Gegenwartskunst bis zu den Möglichkeiten und Grenzen des Jazz. Das Buch ist für jeden Kirchenmusiker, der eine fruchtbare Arbeit in der Gegenwart leisten will, von brennender Aktualität.

Hermann Bittel

Arthur Holde: „*Jews in Music. From the Age of Enlightenment to the Present*“ (Philosophical Library, New York, 1959, 364 S.).

Das Buch ist im Auftrag des Department of Cultural and Educational Reconstruction of the Conference of Jewish Material Claims against Germany und mit Unterstützung des National Jewish Music Council, New York, geschrieben; es gibt eine umfassende Übersicht über die Stellung der Juden innerhalb des europäischen und amerikanischen Musiklebens. Im ersten Teil bringt der Verfasser einen gedrängten historischen Abriss der Synagogalmusik, der über den im Titel gestellten Rahmen hinausgeht, insofern, als auch auf die Entwicklung vor der Aufklärung zurückgegriffen wird. Besonders ausführlich geht der Verfasser auf die Reformbestrebungen im 19. Jahrhundert ein, die, beeinflusst durch die klassische und romantische Weltmusik und den protestantischen Choralstil, bis heute eine Spaltung der Synagogalpraxis in streng konservative, liberale und reformierte Richtungen zur Folge hatten. Mit den gegenwärtigen Problemen setzt sich ein gesondertes Kapitel auseinander, das die Notwendigkeit einer Neuorientierung der liturgischen jüdischen Musik deutlich macht. Eine Aufstellung der wichtigsten Anthologien und Schallplatten ergänzt den behandelten Stoff.

Der wesentlich umfangreichere zweite Teil wendet sich der „Secular Music“ zu und damit dem 19. und 20. Jahrhundert. Die namhaften Komponisten, Dirigenten, Solisten, Sänger werden in Kurzbiographien vorgestellt und gewürdigt, wobei die Gruppe der Komponisten zahlenmäßig bei weitem überwiegt. Von Meyerbeer, Mendelssohn, Offenbach, Schönberg und Bloch angeführt, weist sie rund 125 Namen auf, die zum Teil maßgeblich im Musikleben unserer Zeit vertreten sind, so Wellesz, Seiber, Milhaud, Castelnuovo-Tedesco, Eisler, Weill, Toch, Korngold, Vogel, Liebermann, Copland, Gershwin, W. Schuman, A. Berger, Diamond, Bernstein, Foss und andere. Unter den Dirigenten finden wir Monteux, Koussevitzky, Walter, Ormandy, Klemperer, Blech, Szell, Rosenstock, Leinsdorf, Szenkar, Kletzki, um nur einige zu nennen. Die Liste der Instrumentalsolisten ist nicht minder eindrucksvoll: Artur Schnabel, Artur Rubinstein, Serkin, Horowitz (Klavier), die 1959 verstorbene Wanda Landowska (Cembalo), F. David, L. Auer, H. Wieniawski, J. Joachim, C. Flesch, Kreisler, Szigeti, Elman, Heifetz, Milstein, Menuhin, David und Igor Oistrach, Stern, Rostal und der 1959 verstorbene Licco Amar (Geige), Piatigorsky, Joseph Schuster, Maurits Frank, ebenfalls 1959 gestorben (Cello). Unter den Sängern wäre Richard Tauber hervorzuheben.

Das den Musikwissenschaftlern und Musikschriftstellern gewidmete Kapitel geht von den Vertretern der noch jungen jüdischen Musikforschung aus —

Abraham Zvi Idelsohn, den Begründer der Disziplin, Abraham Wolf Binder, Eric Werner, Peter Gradenwitz —, um sich dann Repräsentanten der Musikwissenschaft zuzuwenden: Max Friedländer, Curt Sachs, Guido Adler, Ernst Kurth, Robert Lachmann, Oscar Bie, Carl Engel, O. E. Deutsch, Heinrich Schenker, Geiringer, P. Netti, N. Slonimsky, David Ewen, Alfred Einstein, Marc Pincherle, René Leibowitz. Auch die Musikkritiker finden in diesem Kapitel Erwähnung. Der Welt der Oper, der Operette und der Musical Comedy, dem yiddischen Singspiel, den „Pionieren in der Entwicklung der mechanischen Musik“, den zahlreichen Sammlungen, bedeutenden Stiftungen, Institutionen und Organisationen sind eigene, zum Teil umfangreiche Kapitel gewidmet. Ein spezieller Abschnitt beschäftigt sich mit dem „Ideologischen Konflikt: Antagonismus gegen jüdische Musik und Musiker“ und geht hier im besonderen auf die Situation in Deutschland während des 19. und 20. Jahrhunderts ein (die jüdenfeindliche Haltung des Wagnerkreises, die Diskriminierungen während der Hitler-Ära). Das Musikleben in Israel erfährt eine eingehende Würdigung, an die sich eine Abhandlung über „Das Problem des jüdischen Stils“ angliedert. Bibliographie und Namensregister beschließen den umfangreichen Band.

M.

Gottfried Göller: „Vinzenz von Beauvais O. P. (um 1194–1264) und sein Musiktraktat im *Speculum doctrinale*“, Kölner Beiträge zur Musikforschung, hrsg. von Karl Gustav Fellerer, Band XV. (Gustav Bosse Verlag, Regensburg, 1959, 127 Seiten.)

Als 15. Band der „Kölner Beiträge zur Musikforschung, herausgegeben von K. G. Fellerer“, ist die Dissertation von Gottfried Göller, „Vinzenz von Beauvais O. P. (um 1194–1264) und sein Musiktraktat im *Speculum doctrinale*“, erschienen. Hauptziel der Arbeit ist eine textkritische Ausgabe

des Traktats. Dieser erweist sich als Kompilation aus Boethius, Isidor von Sevilla, Richard von St. Victor, Petrus Comestor und Alfarabi ohne jede eigene Zutat des Vinzenz. Er ist von so geringer Bedeutung für die Geschichte der Musik und Musiktheorie, daß Göller auf eine Interpretation verzichtet. Das wissenschaftliche Ergebnis der fleißigen Arbeit ist also ein negatives, doch als solches wichtig und aufschlußreich.

Arno Forchert: „Das Spätwerk des Michael Praetorius. Italienische und deutsche Stilbegegnung.“ *Berliner Studien zur Musikwissenschaft*, hrsg. von Adam Adrio, Band 1. (Verlag Merseburger Berlin, 1959, 240 Seiten, 18,— DM.)

Sinnvoll und zweckmäßig ist der Brauch, daß Universitätsinstitute aus ihrer Mitte hervorgegangene Arbeiten in eigenen Reihen veröffentlichen. Diese Reihen kennzeichnen die Institute, die Herausgeber und Direktoren und damit zugleich die Art, wie hier und dort die Wissenschaft betrieben wird. Auch das Musikwissenschaftliche Institut der Freien Universität Berlin unter seinem Direktor Professor Dr. Adam Adrio greift den alten Brauch auf. Als erster Band der „Berliner Studien zur Musikwissenschaft“ ist die Dissertation von Arno Forchert, „Das Spätwerk des Michael Praetorius. Italienische und deutsche Stilbegegnung“, erschienen. Eine fleißige und kenntnisreiche Arbeit. Die Geschichte der deutschen protestantischen Chormotette, die Chormotette der Musae Sioniae des Praetorius und die italienischen Vorbilder für dessen späte Werke sind behandelt und als Ströme, die im Spätwerk zusammenfließen, beobachtet. Dieses Spätwerk selbst ist jedoch nur am Rande Gegenstand der Untersuchung, ihr Titel deshalb irreführend. Doch für den, der an der Begegnung deutscher und italienischer Musik und Musiker um 1600 interessiert ist — und wer wäre das nicht! —, ist das Buch eine Fundgrube treffender Beobachtungen.

Arnold Feil

Noten

Harald Genzmer: 3. Sonatine für Klavier (1959). (B. Schott's Söhne, Mainz).

Als Kompositionsauftrag des RIAS Berlin zum Tage der Hausmusik 1959 geschrieben, ist die dreisätzige Sonatine ein echtes Musizierstück, ein Meisterwerk zeitgenössischer Klaviermusik. Nach den gewohnheitsgemäß am Kopf jedes Satzes stehenden Allegro=Andante=Molto vivace Überschriften mit der Metronombezeichnung durch den Komponisten soll das Stück genau in fünf Minuten ablaufen. Wie leicht werden die ersten Gedanken gerade bei neuer Musik durch die MM-Bezeichnung in die Richtung des Motorisierten gelenkt! Hindemith hat deshalb öfter in einem schlichten Einführungswort solche Bemerkungen gebracht, die eine falsche Grundeinstellung zum Werk von vornherein ausschalten. Auch hier wäre es bei der tatsächlich schönen und im Grunde lyrischen Musik Genzmers mehr am Platze gewesen, in Freiheit er-

fühlen zu lassen, in welchem Tempo man die Töne am Klavier hervorzaubern lassen soll, vielleicht auch mit Rücksicht und im Hinblick auf das individuelle Vermögen im Rahmen der Hausmusikatmosphäre! Bei wiederholtem Spiel merkt man bald: bei Genzmer ist keine Note zu wenig oder zu viel hingeschrieben, gerade wie etwa bei den Inventionen von Bach. Die drei Sätze sind architektonisch in sich abgerundet, sie sind ebenso aufeinander einheitlich abgestimmt und ausgewogen. Im Vordersatz entwickelt sich im $\frac{3}{4}$ -Takt aus einem prägnanten Eintaktmotiv, bestehend aus 6 Tönen, die den Quintraum nicht überschreiten, wohl aus dem Dreiklang abgeleitet, die erste, sei es die A-Gruppe der kurzen Exposition; quergestellte Dreiklänge bilden dann die Kontrastgruppe, in der Durchführung werden beide zusammengeführt. Das hartnäckig hämmernde Ostinato pulst durch das ganze Stück, treibt, in sich geballt, rhythmisch

und energetisch voran. Sparsam hinzugefügte Dreiklänge — die Scheu vor den gewöhnlichen Dreiklängen ist längst überwunden in der modernen Musik! — halten ein, führen zu ruhigeren Höhenhaltepunkten, gleichsam sich besinnend. Ist das Stück nun in empirischer Freiheit entstanden? Ist es durch logische Selbstdisziplin des Schaffenden geformt? Es ist im Ergebnis alles, wie es sein muß, ein einfaches, natürliches Ganzes. Steigerungsmittel des Ostinato sind durch Koppelung erst in der großen Terz, dann in der Quinte verwandelt. Imitatorische und kombinatorische Arbeit zeigen eine eigene Durchführungstechnik. Das Andante im $\frac{3}{4}$ -Takt ist ein gesangliches Bicinium, dem im letzten Satz eine Art Rondo folgt. Durch die jugendliche Frische und die verhältnismäßig leichte Spielbarkeit dürfte das Werk auch Liebhabern besonders zu- und eingängig sein.

Arno Fuchs

Für Violoncello und Klavier

Nikós Skalkottas: *Bolero* (Universal Edition, Wien)

Frank Martin: *Chaconne* (Universal Edition, Wien)

Willem de Fesch: *Sonata d-Moll* (Bärenreiter-Verlag, Kassel)

J. B. de Boismortier: *Sonate D-Dur* (Bärenreiter-Verlag, Kassel)

Über kräftigem Bolero=Rhythmus exponiert Skalkottas (1948) zwei markante Melodienzüge, gebildet aus kurzgliedrigen Motiven; beides wird im zweiten Teil (gleichfalls mit Wiederholung) mit Synkopen polytonaler Akkorde verspannt, die sich im weiteren Verlauf zu ostinatohaften Rhythmen mehr und mehr verflüchtigen. Über statischem Pianissimo werden die expansiven Linienzüge geglättet, bis das Violoncello über einfachen Begleitfunktionen ein skurriles Scherzando anspielt. Zwischen wirbelnden Figuren scheint noch einmal kurz das Ausgangsmotiv auf, um dann mit bravourösem Figurenwerk in virtuosem Schwung das effektvolle Stück blendend zu beschließen. — Martins Adagio=Chaconne von 1931 ist in den Achtakttern zumeist streng dreistimmig gebaut. Die Bewegungssteigerung verdichtet sich im stetem Austausch der Themenkomplexe über dem zwölftönigen Baß, um dann im Dolcissimo in kurzen, nun vierstimmigen engeren Imitationen still zu verklingen. Ein feines, in sich gekehrtes, ungemein konzentriertes Stück, technisch nicht übermäßig anspruchsvoll. — Eine „Reihe“ von Originalwerken für Violoncello und Klavier hat der Bärenreiter-Verlag begonnen, mit neuen (Othmar Schoeck, Winfried Zillig, Bohuslav Martinu) und älteren Kompositionen, von denen hier die beiden Sonaten von Willem de Fesch und Joseph Bodin

de Boismortier angezeigt seien. Hugo Ruf hat sie sorgfältig nach den Erstdrucken (ca. 1750 und 1734) ediert, alle Zusätze (die geschmackvolle Continuo=Aussetzung) sind kenntlich gemacht. Die Cellostimme enthält zudem noch den unausgesetzten Continuo. Die beiden technisch nicht sehr anspruchsvollen Werke mit Suitensätzen sind musikalisch ungemein reizvoll. G. A. Trumppf

Nathalie Dolmetsch: *Viola da Gamba Society Tutor* — „Twelve Lessons on the Viola da Gamba“ (Schott & Co. Ltd., London).

Vor fast 90 Jahren wurde die Gambe ihrem Dornröschenschlaf der Vergessenheit entrissen, in den sie etwa 100 Jahre vorher geraten war. Einer kleinen Schar von Violoncellisten gelang es, das ausdrucksvolle Instrument wieder zu neuem Leben zu erwecken. Den Anstoß zu dieser Bewegung gab damals Paul de Wits (Leipzig); ebenso bemühten sich darum John Edward Payne in England, Jules Delsart in Frankreich; man muß die Liste der berühmten Gambisten durch die Namen Christian Döbereiner, München, und Paul Grümmer, Wien, Edouard Jacobs und Alphonse van Nestle in Brüssel in diesem Zusammenhang fortführen, um zu dem Namen Dolmetsch zu kommen. Diese vielseitige Musikerfamilie bildet die Krönung in der Reihe: die Verfasserin des vorliegenden Werkes ist die jüngste Tochter und Schülerin von Arnold Dolmetsch, sie wirkte von Kindheit an in den Konzerten des Vaters und Bruders als Gambistin mit. Internationale Begriffe in der Musikwelt sind „Dolmetsch-Foundation“ und „Haslemere Festival on Early Music“. In Haslemere (Surrey) sind auch die Werkstätten für Nachbau historischer Instrumente der Familie Dolmetsch, und das Verständnis für die Spielart und -technik der alten Instrumente wurde hier erworben durch Studium, Praxis und Diskussion. Wohl hat Edmond van der Straeten in The Grange in der Londoner Zeitschrift „The Strad“ schon 1909/1912 eine größere historische Abhandlung „The revival of the viols“, die auch „Practical hints to students of the viola da gamba“ enthält, veröffentlicht. Eine notwendig gewordene praktische Anleitung über die wahre Art, die Viola da Gamba zu spielen, fehlte. Nathalie Dolmetsch legt diese in den 12 Lektionen mit praktischen Übungsbeispielen vor. Sie zitiert in der 20 Seiten umfassenden Schule die Ratschläge berühmter Gambisten. Im Originaltext kommen zu Wort Christopher Simpson (1659), Thomas Mace (1676), Marin Marais (1668), Jean Rousseau (1687) und Hubert le Blanc (1740). In englischer Sprache abgefaßt, geht das Werk aus von der Beschreibung der Spielart der Kniegeige, gibt die verschiedenen gebräuchlichsten Stimmun-

RIEMANN MUSIKLEXIKON

12. Auflage, neu bearbeitet und hrsg. von W. Gurlitt · B. Schott's Söhne, Mainz

Fordern Sie den Prospekt an!

gen der Piccolo-, Sopran=Alt-, Tenor- und Baßgamben. Die Besaitung schwankt zwischen 5 bis 7, hat aber die Norm 6 wie die Gitarre. J. Kremberg gibt in seiner „Musicalischen Gemüts=Ergötzung“, Dresden 1689, zehn Verstimmungsmöglichkeiten an, Majer im „Music=Saal“, Nürnberg 1741, gar deren zwölf. In dem von Nathalie Dolmetsch vorgelegten Unterrichtswerk findet der Violoncellist alles das, was er für die Einführung und zum Verständnis des Gambenspiels und für die erste praktische Arbeit wesentlich und nötig braucht und wissen muß. Er kann sich unterrichten über die Anbringung von Bündeln, er kann nachlesen über Haltung von Instrument und Bogen, über verschiedene Arten des Vibratos und der Bogenführung, über den sichersten Weg, zu einem weichen Strich zu gelangen, er findet Regeln für Fingersatz und =haltung, und vor allem sind in progressiver Folge die wesentlichsten Grundübungen und Etüden, dazu einige Vortragsstücke zusammengestellt, die von der einfachsten Bergamasca hin bis zur ausdrucksvollsten Sonate von Benedetto Marcello und bis zur anspruchsvollsten Vielgriffigkeit bei einem Beispiel von Christopher Simpson reichen. Praktischer Sinn, Anschaulichkeit und „Herzensliebe“ zur alten Musik sprechen aus der Art, wie die Autorin etwa in der 6. Lektion über den Unterschied von Phrasierung und Legato bei Cello und Gambe spricht. Besonders wertvoll macht das instruktive Heft aber die originale Zitierung der Quellenausschnitte, die in didaktischer Schau trefflich gewählt und zusammengestellt sind. Wem es ernst ist um die Geheimnisse des Gambenspiels, der greife zu diesem Werk!

Arno Fuchs

Klavierbüchlein für Anna Magdalena Bach 1725.
Herausgegeben von Georg von Dadelsen. (Kassel 1959. Bärenreiter=Verlag. BA 5115. Geb. XXIII, 127 S.)

Als vor 25 Jahren Arnold Schering zu Bachs 250. Geburtstag das zweite Klavierbüchlein für Anna Magdalena Bach neu herausgab, mußte er bei mehreren Eintragungen, deren Handschrift von der von Bachs zweiter Frau abwichen, die Frage nach dem Schreiber offen lassen. Diese neue Ausgabe, die der wissenschaftlichen in der Neuen Bach=Ausgabe (Serie V, Band 4, 1957) folgt, dokumentiert, wie die Bach=Forschung und speziell die Handschriften=Forschung in den letzten Jahrzehnten vorangetrieben werden konnten. Die Chronologie der Eintragungen in diesem sehr persönlichen, liebevoll ausgestatteten Band erstreckt sich sehr wahrscheinlich über mehr als 15 Jahre. Neben Anna Magdalena und Johann Sebastian konnten die Schriftzüge Johann Gottfried Heinrichs, des Erstgeborenen dieser Ehe, für die „Tobackspfeife“ (20a) und einen mißlungenen Kompositionsversuch (32), sowie die Märsche und Polonaisen (16 bis 19) und das „Solo per il Cembalo“ (27) für den jugendlichen Carl Philipp Emanuel eruiert werden. Dazu einige Verbesserungen, die der Vater an mehreren Sätzen vornahm. Fünf Facsimilia belegen die Eigenheiten der nun bekannten Schreiber, von denen neben Anna Magdalena fünf weitere festzustellen sind.

G. A. Trumpff

Alte und neue Kirchenmusik

Johann Christoph Pez „Missa St. Josephi“ (Musik=verlag Schwann, Düsseldorf 1959) — Mozart „Missa brevis in G“ KV. 140, hsg. von Walter Senn (Bärenreiter=Verlag, Kassel und Basel 1959) — Theodor Warner „Missa brevis“ (Möseler=Verlag, Wolfenbüttel 1959) — Antoine Brumel „Missa pro defunctis“, hsg. von Albert Seay und Clemens non Papa „Drei Motetten“, hsg. von Bernhard Meier (Das Chorwerk Heft 68 und 72, Möseler=Verlag, Wolfenbüttel 1959) — Jacobus Vaet „Zwei Hymnen“, hsg. von Milton Steinhardt und Benedictus Ducis „Missa de beata virgine“, hsg. von Hans Albrecht (Musik alter Meister Heft 8 und 11, Akademische Druck= und Verlagsanstalt, Graz 1959) — Christophorus=Chorwerk, hsg. von Fritz Schieri: Heft 31, Erna Woll „Herz=Maria=Kantate“; Heft 32, Fritz Schieri „Die Eigengesänge des Christkönigs=festes“; Heft 33, Erhard Quack „Die Geburt des Herrn“; Heft 35, Johannes Nucius „Salve Regina“, hsg. von Josef Güldenmeister (Christophorus=Verlag, Freiburg i. Br. 1959) — Joseph Haydn „Te Deum“, hsg. von H. C. Robbins, London (Verlag Doblinger, Wien=München 1959).

Zunächst sei ein Überblick über die vorstehend aufgezählten Kompositionen des Messe=Ordinariums gegeben. Ein wirklicher Gewinn ist die Veröffentlichung der „Missa St. Josephi“ von Pez (ca. 1706). Musikalisch dem Barock angehörend, ist die Haltung dieser Komposition noch dem römischen Stil und einer liturgischen Haltung verbunden. Kraftvolle Spannungen geben den Solisten und dem Chor eine dankbare, nicht schwere Aufgabe. Das Orchester ist nur mit Streichern und Orgel besetzt. Die gleiche Besetzung (aber ohne Violen) ist für die „Missa brevis in G“ von Mozart vorgesehen. Dieses Jugendwerk Mozarts, das vor kurzem auch in einer Stimmenausgabe erschienen ist (Böhm und Sohn), liegt hier nun in einer vorzüglichen, wissenschaftlich durchgearbeiteten Partiturausgabe vor. Walter Senn kommt in einer umfangreichen Einleitung zu einem positiven Ergebnis der umstrittenen Echtheitsfrage. In der Liturgie wird das Werk nur unter bestimmten Voraussetzungen verwendbar sein; es eignet sich aber darüber hinaus vorzüglich für Kirchenkonzerte kleinerer Chöre. Sehr gut für liturgische Zwecke brauchbar ist die „Missa de beata virgine“ von Ducis. Ihre durchsichtige, teilweise an den Choral gebundene, polyphone Linienführung, wie auch die etwas herbe klangliche Struktur kommen unserem heutigen Empfinden sehr nahe. Diese vierstimmige A=cappella=Messe überschreitet nirgends die Schwierigkeit von Madrigalen des 16. Jahrhunderts. Für die Praxis dürfte es sich empfehlen, die auf Maria bezogenen Interpolationen im Gloria durch Wiederholung des liturgischen Textes zu unterlegen, ebenso muß wohl das Agnus Dei mit einem zu unterlegenden „Dona=nobis“=Text wiederholt werden. Streng an den gregorianischen Choral gebunden ist die „Missa pro defunctis“ (Totenmesse) von Brumel. Die Messe, in der alle Gesänge der Totenmesse ohne Auslassungen oder Zufügungen komponiert sind, stammt aus dem Übergang vom 15. zum 16. Jahrhundert. Die Aufführung erfordert einen kleinen, aber in der Polyphonie gut gebildeten Chor, zu dem — vor allem für den Cantus firmus — bei gegebener Vorsicht auch Instru=

mente beigelegt werden können. Gegenüber diesen Zeugnissen kirchlicher Kunst aus den verschiedensten Jahrhunderten fällt die „Missa brevis“ von Theodor Warner sichtlich ab. Es ist zuviel „Gewolltes“ nicht durchgeführt. Was nützt die einfache Besetzung mit dreistimmigem Chor und Streichern, wenn dieser Chor in allen Stimmen einen gewaltigen Umfang erfordert, der gerade bei den kleinen Chören meist nicht vorhanden ist. Dazu kommen erhebliche Intonationsschwierigkeiten für die Sänger, rhythmische Spitzfindigkeiten usw., wobei man den Eindruck nicht los wird, daß das Ergebnis all diesen Aufwand nicht lohnt. Der Titel „Missa brevis“ ist hier übrigens im protestantischen Sinn zu verstehen, d. h., daß die Messe nur aus Kyrie und Gloria besteht.

Wie immer, zeigen auch die neuen Hefte des Christophorus-Chorwerks deutlich ein ernstes Bemühen um neue kirchliche Zweck-Kunst. Prägnant in ihrer musikalischen Substanz, vorbildlich in liturgischer Hinsicht und zweckmäßig im Hinblick auf die Praxis sind die „Eigengesänge des Christkönigsfestes“ von Fritz Schieri. Die Komposition ist ähnlich angelegt wie das früher erschienene Fronleichnamsprium, d. h., es kann von einem Chor über mehrere Jahre hin allmählich erarbeitet und ausgebaut werden. Im Vorwort ist auch auf Verwendungsmöglichkeiten im Laufe des Kirchenjahrs hingewiesen. Erhard Quack legt unter dem Titel „Die Geburt des Herrn“ eine Vertonung des Weihnachtsevangeliums für Vorsänger, Kinderchor und Tasteninstrument vor, umrahmt von einem Advents- und einem Weihnachtslied. Das Werk ist betont schlicht gehalten und kann über weihnachtliche Feiern hinaus auch im Rahmen der Mette als würdiger Ersatz der vielerorts üblichen kitschigen Krippenlegungsfeier vor dem Mitternachtsamt Verwendung finden. Besonders verdienstvoll ist die Herausgabe des „Salve regina“ von Johannes Nucus. Als Marianische Antiphon für die Zeit von

Dreifaltigkeit bis Advent besteht für das Werk eine Vielzahl an Aufführungsmöglichkeiten bei Vespem, Andachten usw. Der Chor braucht nicht groß sein, muß aber in Sechsstimmigkeit der polyphonen Kunst der Lasso-Zeit gewachsen sein. Daß unsere Zeit gerade in der Marien-Verehrung nach neuen Wegen sucht, beweist die „Herz-Mariä-Kantate“ von Erna Woll. Die in dieser Reihe schon mehrfach vorgestellte Autorin bewältigt das gewiß nicht einfache Problem in einer schlichten, musikalisch sauberen, kirchlich gut verwendbaren Form. Man möchte diesem Werk deshalb eine große Verbreitung wünschen, zumal es schon als Gemeindelied mit Orgel oder als dreistimmiger A-cappella-Chor ebenso darstellbar ist, wie in der groß ausgebauten Form mit Chor, Gemeinde und Instrumenten.

Leider kommen zwei wertvolle Veröffentlichungen alter Musik für die liturgische Verwendung kaum in Betracht, sollten aber um so mehr in Kirchenkonzerten aufgeführt werden: Die „Drei Motetten“ von Clemens non Papa enthalten zwei vierstimmige Bußmotetten „Domine, ne memineris“ und „Vox in Rama audita est“ sowie eine fünfstimmige Motette „Tulerunt autem fratres ejus“, in der die Bibelstelle von Joseph und seinen Brüdern dargestellt wird. Die „Zwei Hymnen“ von Jacobus Vaet enthalten leider nur Teilvertonungen des „A solis ortus cardine“ und des „Ave Maris stella“. Die Besetzung reicht bis zur Fünfstimmigkeit. Für die praktische Aufführung dürfte sich teilweise eine Transposition in eine günstigere Singlage empfehlen. Zum Schluß sei noch auf die Neuveröffentlichung des großen „De Teum“ von Haydn hingewiesen, das hier in einer vorbildlichen Ausgabe geboten wird. Seine Aufführung wäre nicht nur eine wirkliche Bereicherung für manche Konzertprogramme, sondern ist auch als kirchenmusikalischer Abschluß für größere kirchliche Feierlichkeiten möglich.

Hermann Bittel

Noten- beilage

Aus Hindemiths „Ludus tonalis“

Man bezeichnet Hindemiths Klavierwerk „Ludus tonalis“ gern als das „Wohltemperierte Klavier“ des 20. Jahrhunderts. Ein Präludium, elf Interludien, zwölf Fugen und ein Postludium sind nicht auf den 12 Tönen in der Reihenfolge des Quintenzirkels aufgebaut, sondern auf einer Reihe, die von C über die nächst verwandten bis zu den entlegenen (Fis) geht. Die Reihe der Töne, die auf dem Titelblatt der deutschen Ausgabe bildhaft erscheint, ist folgende: C — G — F — A — E — Es — As — D — B — Des — H — Fis.

Das Postludium spiegelt in umgekehrter Reihenfolge und im Krebs das Präludium und rechtfertigt in besonderer Weise den Begriff des „Ludus tonalis“. Während bei den Fugen das Problem der Form ausschlaggebend und alles auf Klarheit und Konsequenz des Satzes hin gearbeitet ist, stehen in den Interludien klangliche Wirkungen im Vordergrund, was nicht heißen soll, daß nicht auch diese

Stücke streng geformt und in sich geschlossen wären.

In dem zarten Interludium „Molto tranquillo“ sind linke und rechte Hand scharf gegeneinander abgegrenzt. Während in der rechten Hand punktierte Rhythmen, Synkopen, Triolen und lockere Bewegung herrschen, hat die linke fast durchgehend Akkorde in punktierten Achteln (mit folgender Sechzehntelpause), die orgelpunktartige Wendungen mit Ganz- und Halbtonschritten verbinden. Der Walzer ist wohl absichtlich mit „Valse“ überschrieben, um die eigentümlich abstrakte Gestalt, der romanische Leichtigkeit innewohnt, anzudeuten. Das Stück ist formal streng gegliedert, das wird auf den ersten Blick deutlich und bedarf keiner Erläuterung. Dieser Walzer ist ein äußerst feingliedriges Gebilde und nicht aus dem Gedanken an tänzerische Ausdeutung entstanden. Es wohnt ihm etwas Spukhaftes, Huschendes inne, das bei der Interpretation realisiert werden muß. I. S.

Bühne

Serge Prokofieffs nachgelassene Oper „Erzählung von wirklichen Menschen“ wird im Oktober im Bolschoi-Theater in Moskau uraufgeführt. Das Theater sieht für diese Spielzeit ferner die Uraufführung von J. Dscherschinskys Oper „Schicksal des Menschen“ nach einer Erzählung von Michael Scholochow vor, deren Filmfassung bereits bekannt ist.

Die neue Oper von Paul Dessau nach Bert Brechts „Herr Puntila und sein Knecht“ soll in dieser Spielzeit an der Komischen Oper, Berlin, unter der Regie von Walter Felsenstein uraufgeführt werden.

Die Städtischen Bühnen Nürnberg haben Hans Ulrich Engelmanns Ballettoper „Doctor Fausts Höllenfahrt“ zur Uraufführung angenommen. Der Abend wird ergänzt durch K. A. Hartmanns Operncharakter „Simplicius Simplicissimus“.

Die österreichische Erstaufführung von Arnold Schönbergs Oper „Moses und Aron“ findet am 13. Oktober in der Wiener Staatsoper statt. Es handelt sich um ein Gastspiel der Städtischen Oper Berlin.

Die Städtischen Bühnen Frankfurt planen für den 7. Dezember die süddeutsche Erstaufführung der Oper „Der Prinz von Homburg“ von Hans Werner Henze. Das Stadttheater Saarbrücken bringt in dieser Spielzeit an Neuinszenierungen „Hoffmanns Erzählungen“ von Offenbach, „Johanna auf dem Scheiterhaufen“ von Honegger, „Coppelia“, Ballett von Delibes und „Der Ochs auf dem Blechdach“ von Cocteau-Milhaud. Das Landestheater Darmstadt plant für die kommende Spielzeit die Aufführung der Opern „Der Prinz von Homburg“ von Hans Werner Henze und „Der brave Soldat Schweijk“ von Robert Kurka.

Die Vereinigten Bühnen Krefeld-Mönchengladbach sehen für die kommende Spielzeit folgende Premieren vor: „Palestrina“ von Pfitzner, „Der Revisor“ von Werner Egk, und einen Abend mit Blachers „Die Flut“, Humphrey Searles „Aus dem Tagebuch eines Irren“ und Weills „Der Zar läßt sich fotografieren“. Ferenc Fricsay wird mit Beginn der Spielzeit 1961/62 Generalmusikdirektor der Westberliner Städtischen Oper. Fricsay wird außerdem in der kommenden Saison die musikalische Oberleitung des Westberliner Radio-Symphonie-Orchesters übernehmen.

Konzert

„Divertimento II“, ein Werk für großes Orchester von Heinrich Sutermeister wird am 21. November in Lausanne unter dem Dirigenten Victor Desarzens uraufgeführt. Am 16. Januar folgt die deutsche Erstaufführung unter Joseph Keilberth in München. Von den Opernwerken des Komponisten werden in der kommenden Spielzeit in Basel und Bern „Die schwarze Spinne“, in Essen „Romeo und Julia“, in Zürich „Raskolnikoff“ aufgeführt.

Der Süddeutsche Rundfunk sendet vom September bis April in 15 öffentlichen Konzerten das gesamte Klavierwerk Johann Sebastian Bachs in chronologischer Reihenfolge.

Kunst und Künstler

Am 11. Oktober begeht Oskar Kaul seinen 75. Geburtstag. Er hat sich mit einer Arbeit über die Vokalwerke von Anton Rosetti und Studien zur Geschichte der Würzburger Hofmusik im 18. Jahrhundert einen Namen gemacht.

Am 12. Oktober feiert Generalmusikdirektor Professor Artur Rother seinen 75. Geburtstag. Er studierte in Tübingen und Berlin und rückte nach kurzer Tätigkeit als Solorepetitor zum Kapellmeister auf. Von 1938 bis 1958 wirkte er als 1. Opernkapellmeister und GMD am Deutschen Opernhaus Berlin und war gleichzeitig von 1946 bis 1949 Chefdirigent des Berliner Rundfunkorchesters. Rother ist auch als Komponist hervorgetreten.

Artur Holde vollendet am 16. Oktober das 75. Lebensjahr. Er ist als Musikschriftsteller und Komponist hervorgetreten. Von 1910 bis 1936 war er Dirigent an der Hauptsynagoge in Frankfurt/M. und gleichzeitig (1918 bis 1933) Musikkritiker des „Frankfurter General-Anzeigers“. 1936 emigrierte er nach den USA, wo er heute noch wirkt.

Am 21. Oktober begeht Professor Egon Wellesz seinen 75. Geburtstag. Nach Studien bei Arnold Schönberg und Guido Adler war er zunächst Lehrer für Musikgeschichte am Neuen Konservatorium in Wien und wurde später zum Professor an der Wiener Universität ernannt. Sein kompositorisches und sein musikwissenschaftliches Oeuvre sind bedeutsam.

Am 11. Oktober feiert der jugoslawische Komponist Jakob Gotovac seinen 65. Geburtstag. Er studierte zunächst Jura, wandte sich aber bald der Musik zu und wirkte seit 1923 als Dirigent am Kroatischen Nationaltheater in Zagreb. Seine Opern, von denen „Ero der Schelm“ (1935) die bekannteste ist, sind deutlich von der kroatischen Folklore beeinflusst. Häufig erklingt bei uns sein Orchesterstück „Symphonischer Kolo“ (ebenfalls 1935 entstanden).

Wettbewerbe

Der VII. Internationale Klavier-Wettbewerb „Maria Canals“ wird vom 5. bis 12. März 1961 in Barcelona stattfinden. Letzter Anmeldetag ist der 15. Januar 1961. Nähere Auskünfte erteilt das Secrétariat du Concours, Rambla Cataluna, 90, Barcelona (8), Espagne.

Der vom Kasino Divonne-les-Bains veranstaltete Kompositionswettbewerb findet am 26. Oktober in Paris, Salle Gaveau, statt. Komponisten jeden Alters aus Deutschland, Frankreich, England, Belgien, Italien, Spanien und der Schweiz nehmen daran teil.



Pirastro

SAITEN FÜR ALLE STREICHINSTRUMENTE



Paul Hindemith „Ludus Tonalis“

Molto tranquillo (♩ ca 60)

Interludium

p espr.

The musical score is written for piano and features a variety of musical elements. It begins with a treble and bass staff in 3/4 time. The treble staff contains a melodic line with many accidentals and triplets, while the bass staff provides a harmonic accompaniment with chords and single notes. Dynamics include *p* (piano), *cresc.* (crescendo), *mf* (mezzo-forte), *rit.* (ritardando), *p a tempo*, and *pp* (pianissimo). The score includes several key signatures changes, moving from B-flat major to various other tonalities. The tempo is marked 'Molto tranquillo' with a note value of approximately 60 beats per minute. The piece concludes with a final chord in the bass staff.

Valse (♩. ca 60)

Interludium

The musical score is written for piano and bass. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/8. The tempo is marked as Valse (♩. ca 60). The piece is an Interludium. The score is divided into five systems, each with a piano (p) and bass (b) staff. The first system is marked *p* and includes a triplet of eighth notes in the piano staff. The second system features a crescendo leading to a *f* (forte) dynamic, followed by a *mf* (mezzo-forte) section. The third system begins with a *pp* (pianissimo) dynamic. The fourth system shows a gradual increase in volume. The fifth system starts with a *f* dynamic and concludes with a final flourish. Various musical notations are used throughout, including slurs, ties, and specific fingerings (e.g., 7, 8, 9).

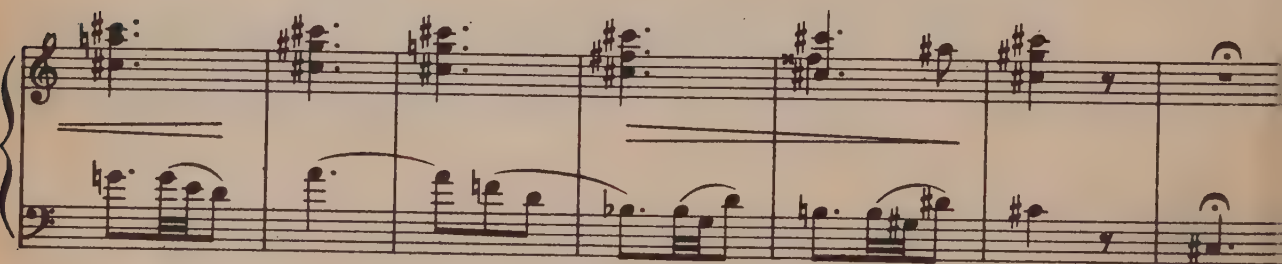
First system of musical notation. The treble staff features a series of sixteenth-note triplets, each beamed together and marked with a '3'. The bass staff provides a harmonic accompaniment with eighth and sixteenth notes. A dynamic marking of *p* (piano) is present in the first measure.

Second system of musical notation. The treble staff continues with sixteenth-note triplets. The bass staff has a more active role with eighth-note patterns. A dynamic marking of *f* (forte) appears in the middle of the system.

Third system of musical notation. The treble staff shows a melodic line with some accidentals (flats). The bass staff continues with eighth-note accompaniment. A dynamic marking of *p* is at the end of the system. A bracket labeled *gva* (glissando) spans the final measures of the treble staff.

Fourth system of musical notation. This system is characterized by continuous sixteenth-note triplets in both the treble and bass staves. The treble staff has a bracket labeled *g* (glissando) over the first measure.

Fifth system of musical notation. The treble staff begins with a bracket labeled *g* over the first measure. The system concludes with a double bar line. After the bar line, the treble staff has a triplet marked with a '3', and the bass staff has a triplet marked with a '7'.



Festwochen und Wettbewerbe •

Die IV. Internationalen Festspiele für Moderne Musik „Warschauer Herbst“ fanden vom 17. bis 25. September in Warschau statt.

Der IX. Internationale Musikwettbewerb der Rundfunkanstalten der Bundesrepublik Deutschland in München umfaßte in diesem Jahre die Sparten Gesang, Klavier, Flöte, Horn und Duo Violine-Klavier. Es gab zwanzig Preisträger:

Sänger: 1. Preis Iwan Rebhoff (Hamburg), 2. Preis Raymond Michalski (USA), 3. Preis Robert Hoyem (USA), 4. Preis Thomas Carey (USA); Sängerinnen: kein 1. Preis, 2. Preis Annabelle Bernard (USA), je ein 3. Preis für Bozoba Lewgowd und Teresa Zylis-Gara (Polen); Klavier: kein 1. Preis, 2. Preis Thérèse Castaing (Frankreich), 3. Preis Evelyn Ursat (Frankreich), 4. Preis Yoko Tchiba-Kono (Japan); Flöte: 1. Preis Paul Meisen (Hamburg), je ein 2. Preis für Hirohiko Kato (Japan) und Michel Debost (Frankreich); Horn: kein 1. Preis; je ein 2. Preis für Josef Brazda (Tschechoslowakei) und Peter Damm (Leipzig), je ein 3. Preis für Hans-Helfried Richter (Holstein) und Jaroslav Kotulan (Tschechoslowakei); Duo Violine-Klavier: kein 1. Preis, 2. Preis Alvert Kocsis-Susanne Szabó (Ungarn), 3. Preis Josef und Arlene Pach (Kanada).

Kunst und Künstler

Ernst Krenek erhielt die goldene Ehrennadel der Stadt Wien aus Anlaß seines 60. Geburtstages.

Günther Bialas wurde von der Stadt München ein mit 3000 DM dotierter Kompositionsauftrag erteilt.

Die Stadt Nürnberg hat den Leiter der Musikabteilung am Studio Nürnberg des Bayerischen Rundfunks, Dr. Willy Spilling, mit dem Kulturpreis für das Jahr 1960 ausgezeichnet. Der Preis ist mit 5000 DM dotiert. Bei dem Internationalen Rundfunk-Wettbewerb in Prag wurde die Kantate „Die Mauer“ von Hans Ulrich Engelmann mit dem ersten Preis ausgezeichnet. Mit der Auszeichnung ist ein mehrwöchiger Aufenthalt in Prag verbunden.

Dr. W. A. F. Maass hat am 13. Juli von Prinz Bernhard der Niederlande für seine Arbeit, die er als Gründer und Direktor der Stiftung Gaudeamus seit 15 Jahren im Dienste der zeitgenössischen Musik geleistet hat, den Silver Anjer erhalten. Diese holländische Aus-

zeichnung wird nur sehr selten vergeben und nur für ehrenamtliche Tätigkeit.

Am 25. September beging der Komponist Dr. Willi Richartz seinen 60. Geburtstag. Nach Studien in Köln, Wien und Bonn wirkte er zunächst als Kapellmeister, später (1927–1933) als Mitarbeiter im Bayerischen Rundfunk München und (1934–1937) als Leiter für künstlerische Programmfragen im Reichsrundfunk Berlin. Seit 1937 lebt Richartz als Gastdirigent und freier Komponist in München.

Rafael Kubelik erhielt von der Internationalen Gustav-Mahler-Gesellschaft als Anerkennung für seine Verdienste um die Musik Mahlers die Gustav-Mahler-Medaille.

Zum Gedächtnis

Der in Rußland geborene Pianist Mark Hambourg ist in Cambridge 81jährig gestorben. Hambourg lebte seit 1889 in London. Schon mit 8 Jahren trat er erstmals in der Öffentlichkeit auf, und zwar als Solist mit den Moskauer Philharmonikern. Bis in seine letzten Lebensjahre hinein hat Hambourg in London Konzerte gegeben.

Der Opernsänger Lawrence Tibbett (Bariton) ist im Alter von 63 Jahren gestorben. Tibbett, der jahrelang Star der Metropolitan Opera war, hat auch in mehreren Filmen mitgewirkt. Zu seinen Glanzrollen gehörten Rigoletto, Otello und der Scarpia in „Tosca“.

In Albuquerque, Neumexiko (USA) starb am 14. August im Alter von 76 Jahren der Geiger und Dirigent Hans Lange. Nach einer mehrjährigen Tätigkeit als Geiger beim Frankfurter Opernhausorchester ging Lange als Konzertmeister zu den New Yorker Philharmonikern, die er von 1927 bis 1946 dirigierte. In dieser Funktion war er persönlicher Assistent Arturo Toscaninis.

Paul Kiem, als Sammler von Volksliedern und Herausgeber des Sammelwerks „Oberbayerische Volkslieder“ bekannt geworden, ist am 10. September mit 77 Jahren in Wildbad Kreuth gestorben.

Der schwedische Opernsänger Jussi Björling starb im Alter von 49 Jahren am 9. September in Stockholm. Björling gehörte zu den bedeutendsten lyrischen Tenören der Welt. 1930 debütierte er am Stockholmer Königlichen Theater, von 1938 bis 1949 war er Mitglied der Metropolitan Opera in New York.

Am 14. September starb in Schondorf am Ammersee im Alter von 81 Jahren Professor Dr. Otto Ursprung. Er gehörte dem geistlichen Stand an und hat sich vor allem mit Studien über Jacobus de Kerle und Arbeiten zur mittelalterlichen Dramengeschichte einen Namen gemacht.

William Steinway, der Vorsitzende der bedeutenden Pianofabrik ist am 22. September im Alter von 78 Jahren in New York gestorben. Er war von 1909 bis 1939 Europa-Manager der Firma Steinway.

Bisherige Hefte der musikunterrichtlichen Schriftenreihe

DIE OPER

(Herausgeber: D. Stoverock und Th. Cornellsen)

- Albert Protz: Mozart „Entführung“ DM 4,40
- Th. Cornellsen: Weber „Freischütz“ DM 4,80
- D. Stoverock: Beethoven „Fidelio“ DM 5,20

ROBERT LIENAU



BERLIN-LICHTERFELDE

Außer unserer Notenbeilage „Paul Hindemith – Ludus tonalis“, sind diesem Heft Prospekte des Verlages Anton Böhm & Sohn, Augsburg, und des Bärenreiter-Verlags, Kassel, beigelegt.

Neue Zeitschrift für Musik

Gegründet 1834 von Robert Schumann – Vereinigt seit 1906 mit dem „Musikalischen Wochenblatt“ – seit 1933 mit der Zeitschrift „Der Musikstudent“ – seit 1955 mit der Zeitschrift „Das Musikleben“ (gegründet 1948 von Prof. Dr. Ernst Laaff). Organ der Robert-Schumann-Gesellschaft, Frankfurt a. M. Nachrichtenorgan des Verbandes Deutscher Oratorien- und Kammerchöre e. V., München, und des Verbandes der Singschulen, Augsburg.

Preis: vierteljährlich 4,80 DM, halbjährlich 9,25 DM, jährlich (12 Hefte) 18,— DM zuzüglich Porto und Versandkosten. Einzelheft 1,80 DM. Erscheinungsweise: monatlich je ein Heft, im Sommer gelegentlich Doppelhefte. — Bezug: durch jede Musikalien- oder Buchhandlung oder direkt vom Verlag. — Bezugsbeginn jederzeit. Abbestellungen nur zum Quartalschluß bis 15. des vorhergehenden Monats. — Anschrift der Schriftleitung: für Sendungen, Besprechungsstücke usw. Mainz, Weihergarten 12, Telefon 2 43 43. Manuskripte werden nur zurückgesandt, wenn Rückporto beiliegt. — Abdruck der Beiträge nur mit Genehmigung des Verlages. — Druck: Mainzer Verlagsanstalt und Druckerei Will und Rothe KG, Mainz.

Anzeigen: laut ermäßigter Preisliste 1/16 Seite = 20,— DM, 1/4 Seite = 300 DM, Seitenteile entsprechend. Beilagen möglich, verbilligte Gelegenheitsanzeigen laut Tarif. — Zahlungen: Auf Postscheckkonto Stuttgart 310 38, auf Konto Nr. 15 110 bei Commerzbank AG in Mainz oder durch Postanweisung. — Bezugsbedingungen im Ausland: USA: 1 Jahresabonnement = 12 Hefte \$ 5.15 (einschl. Porto); Großbritannien: 1 Jahresabonnement = 12 Hefte £ 1.17,5 (einschl. Porto); Österreich: 1 Jahresabonnement O. S. 130,— (einschl. Porto). Bestellungen an den Verlag Neue Zeitschrift für Musik, Mainz, Weihergarten 12.

VIOLIN- DUETTE

der Frühklassik

Herausgegeben und bezeichnet von
PAUL BORMANN

Band I

Edition Schott 4385 · DM 3,50

Inhalt:

Franz Christoph NEUBAUR (1760–1795)
Sonatine op. 35 Nr. 1 C=Dur

Pietro NARDINI (1722–1793)
Duo Nr. 2 Es=Dur

Luigi BOCCHERINI (1743–1805)
Duo op. 5 Nr. 4 B=Dur

Luigi BORGHI (erwähnt 1774–1788)
Divertimento op. 3 Nr. 6 F=Dur

Karl STAMITZ (1746–1801)
Duo Nr. 6 D=Dur

François Joseph GOSSEC (1734–1829)
Duett op. 7 Nr. 3 d=Moll

Band II

Edition Schott 5052 · DM 3,50
(soeben erschienen)

Inhalt:

Jacques AUBERT (1689–1753)
Sonata op. 24 Nr. III D=Dur

Jean Marie LECLAIR (1697–1764)
Sonata op. 12 Nr. 1 h=Moll

Carlo TESSARINI (1690–1765)
Duetto A=Dur

Kaspar FRIZ (1716–1783)
Sonata Nr. 4 d=Moll

Jean-Pierre GUIGNON (1702–1774)
Duo op. 7 Nr. VI G=Dur

Ein Querschnitt durch die musikalischen Strömungen Europas zur Zeit der frühen Klassik, der den Unterricht im Zusammenspiel neu beleben und auch der Hausmusik neue Impulse geben soll.

Schott

Musikbücher von bleibendem Wert

Beethoven, L. v.: „Heiligenstädter Testament“.

Faksimile-Ausgabe. Mit einer ausführlichen, auf zeitgenössischen Dokumenten basierenden Einführung von Hedwig Müller von Asow. Eine Veröffentlichung des Internationalen Musiker-Brief-Archivs.

Pappband mit Glanzfolienüberzug 6,50

Dichler, J.: Der Weg zum künstlerischen Klavierspiel. Dichlers Buch behandelt in umfassender Weise klavieristisch-pädagogische Probleme und bietet dem Klavierlehrer ebenso reiche Anregung wie dem reiferen Schüler. 264 Seiten.

Kartoniert 8,-

Mozart, W. A.: Verzeichnis aller meiner Werke.

Mozarts eigenes Werkverzeichnis, zusammen mit Leopold Mozarts Verzeichnis von W. A. Mozarts Jugendwerken, herausgegeben und mit ausführlichen Anmerkungen versehen von E. H. Mueller von Asow. 104 Seiten in einer dem Autograph nachgeahmten Ausstattung. brosch. 6,50

Nemetz-Fiedler, K.: Abriß der musikalischen Formenlehre geb. 7,-

Tittel, E.: Der neue Gradus. Lehrbuch des strengen Satzes nach Johann Joseph Fux.

Das zeitlos Gültige des Fuxschen „Gradus ad Parnassum“ bildet Grundlage und Ausgangspunkt für dieses moderne Lehrbuch des strengen Satzes. Der umfangreiche Notenteil bringt unter anderem erstmals wieder alle 323 Notenbeispiele von J. J. Fux.

Textteil und Notenteil komplett, broschiert . . 11,50

Vetter, O.: Musik hören, Musik erleben. Eine Studie. 48 Seiten brosch. 2,50

— Warum und wie spielen wir Kammermusik? Fragen und Antworten eines Dilettanten. 88 Seiten geb. 2,50

E. H. MUELLER VON ASOW RICHARD STRAUSS

Thematisches Verzeichnis

Das „Thematische Verzeichnis“, dessen erste Korrekturfahnen dem Meister selbst noch vorlagen, wurde seit 1943 vorbereitet und erscheint nun in Lieferungen. Der Gesamtumfang dieses großzügig angelegten und eine Fülle neuen biographischen Materials verarbeitenden Werkes wird

ca. 20 Lieferungen bzw. 3 Bände

betragen.

Das Asow-Verzeichnis der Werke von Richard Strauss stellt nicht nur eine Standardleistung der modernen Musikwissenschaft dar; es steht mit seinen ausführlichen Angaben zu jedem einzelnen Werk auch im Dienste der musikalischen Praxis und ist somit für jede Musikbibliothek, jeden Musikkforscher und Musikalienhändler als Nachschlagewerk ebenso unentbehrlich wie für den ausübenden Künstler, den Musikfreund und den Schallplattenfreund.

Preis je Lieferung 9,50

Preis des 1. Bandes (1.–8. Lieferung), Ganzleinen 92,-

Der Bezug von Band 1 verpflichtet zur Abnahme der Fortsetzungsbände.

Ganzleinen-Einbanddecke (für die Ausgabe in Lieferungen) 4,50

Verlangen Sie bitte den ausführlichen Sonderprospekt.



**MUSIKVERLAG
DOBLINGER**

MÜNCHEN 19

NEUERSCHEINUNGEN 1959 / 1960

Klavier zu zwei Händen

Willy Girsberger

Neuer Lehrgang des Klavierspiels
unter besonderer Berücksichtigung des Akkord-
spiels und der zeitgenössischen Musik DM 8,25

Kurt Herrmann

Klaviermusik der Romantik
19 Originalkompositionen berühmter Meister
DM 4,50

Heidi Pfister

Tagebuch einer Raupe
Leichte Klavierstücke für Kinder DM 3,50

Klavier zu vier Händen

Gertrud Keller

Im Bauerndorf
Leichte Lieder und Tänze für Klavier zu vier
Händen DM 5,-

Violine und Klavier

René Armbruster op. 7

Kleine Suite für Violine und Klavier DM 4,40
Inhalt:
Melodie — Walzer — Elegie — Wiegenlied — In-
vention — Finale

Tommaso Albinoni

3 Sonaten für Violine und Continuo
(Cembalo, Klavier, Orgel) aus den »Trattenimenti
armonici per camera divisi in dodici sonate« op. 6,
Nr. 4, 5 und 7. Realisierung des bezifferten Basses
und Vortragsbezeichnungen von Walther Reinhart.
DM 6,90

Willem de Boer

Handschriften unbekannter niederländischer Ton-
setzer aus dem 18. Jahrhundert für Violine und
Klavier DM 6,-

Kurt Herrmann

Spiel auf einer Saite. Leichte Spielstücke für Violine
und Klavier DM 4,40

Giuseppe Tartini

Concerto in d-Moll für Violine, Streichorchester
und Continuo (Orgel oder Cembalo) oder Violine
und Klavier, herausgegeben von Rudolf Baum-
gartner.
Partitur DM 8,-, Orchesterstimmen käuflich,
Ausgabe für Violine und Klavier DM 4,40

Violoncello und Klavier

Ludwig van Beethoven

Adagio in C-Dur für Violoncello und Klavier
bearbeitet von Julius Baechi DM 3,30

Paul Müller

Dorisches Stück — Elegie für Violoncello und
Klavier DM 4,-

Querflöte

Joseph Haydn

Divertimento in D-Dur für Flöte und Klavier
DM 4,25

Blockflöte

G. F. Händel

Almira, 2 Suiten für Altblockflöte und Continuo
(Cembalo, Klavier) eingerichtet von Gertrud Keller
DM 3,50
Ausgabe für Altblockflöte allein DM 1,40

Elsa Helbling

Canti popolari ticinesi, eingerichtet für 2 Sopran-
Blockflöten
Die beliebtesten Tessinerlieder in leichten Sätzen
für 2 Sopran-Blockflöten DM 1,70

Rudolf Schoch / Rico Vonesch

Fröhliches Volk
Tanzweisen aus europäischen Ländern
für 2 Sopran-Blockflöten DM 1,90

Neue Verzeichnisse und Prospekte

Das hübsch ausgestattete Querbüchlein
im Klavierunterricht

Musik für Blockflöte

Violinmusik des Barock

Meisterwerke aus der Vor- und Frühklassik
für Kammer- und Laienorchester

Beliebte Sammlungen für Bläser

Messen im Verlag Hug & Co.

Neue Chöre Herbst 1960

Willy Girsberger,
Neuer Lehrgang des Klavierspiels

Fisch/Schoch, Brücke zum neuen Lied

Unterrichtswerke von Kurt Herrmann

Musik zur fröhlichen Unterhaltung

Alle Werke sind zur Einsicht erhältlich. Kostenlose Zustellung der Verzeichnisse vom

Verlag Hug & Co. Zürich 22 Postfach

NEUERSCHEINUNGEN

für Blockflöte

Gottfried FINGER (um 1660 — nach 1723)

Vier Sonaten aus op. 2

für zwei Altblockflöten in f

Bearbeitet und herausgegeben von

F. J. Giesbert

Ed. Schott 4733 · DM 3,50

Gottfried Finger gehört zu den bedeutenden Musikern am Ausgang des 17. Jahrhunderts. Als Kammermusiker, Opern- und Instrumentalkomponist war er bei den großen europäischen Höfen seiner Zeit tätig. Die Auswahl der mittelschweren Sonaten erfolgte so, daß sie für die heutigen Altflöten besonders gut liegen.

James HOOK (1740—1827)

Leichte Handstücke

für Sopran- und Altblockflöte

Herausgegeben von Walter Bergmann

Ed. Schott 4807 · DM 1,20

Der alte Begriff »Handstücke« bezeichnet in gleicher Weise Gebrauchsmusik im besten Sinn zur persönlichen Ergötzung wie auch der Belehrung. So können diese tänzerischen, technisch anspruchslosen Stücke im Gruppenunterricht verwendet werden, sind aber ebenso gut häusliche Spielmusik für den Anfänger auf der Blockflöte.

Armin KNAB (1881—1951)

Kleine Musik

für drei Altblockflöten

Ed. Schott 4892 · DM 2,-

Die zyklisch zusammengefaßten kleinen Stücke des Heftes stammen aus dem Nachlaß von Armin Knab. Mit der ihm eigenen Sprache einer gemäßigten Moderne versteht es Knab, die instrumentalen Möglichkeiten der Blockflöte ohne allzugroße Schwierigkeiten restlos auszuschöpfen.

Schott

Musik zum Ende des Kirchenjahres

(Volkstrauertag, Bußtag, Totensonntag)

DIETRICH BUXTEHUDE (1637—1707)

Entreißt euch, meine Sinnen / Was mich auf dieser Welt betrübt

Zwei Solokantaten für Sopran, 2 Violinen, Bc. Part. 2,40,
Instr.-St. 1,20 EM 912

Herr, zu dir steht all mein Hoffen

Kantate für Sopran, Alt, Baß (auch chorisch, Instr. ad lib.) und Bc. Part. 1,50, Chorphart. —,80 EM 926

Mit Fried und Freud ich fahr dahin — Klaglied
für Sopran, Baß und Streicher oder Sopran, 2 Violinen,
Bc. Part. mit Klav.-Ausz. 3,20, Instr.-St. 4,- EM 913

Walt's Gott, mein Werk ich lasse

Choralkantate für 4stg. gem. Chor, 2 Violinen, Bc. Part.
5,40, Chorphart. 1,40, Violine I/II —,90, Violoncello —,30
EM 953

HANS CHEMIN-PETIT (1902)

Befehl du deine Wege

für Einzelstimme, Gemeindegang und 3- oder 4stg.
gem. Chor —,50 EM 138

Wer nur den lieben Gott läßt walten

Choralmotette für 5stg. gem. Chor a cappella 1,80 EM 407

KURT HIEBIG (1908)

Wachet auf, ruft uns die Stimme

für 4stg. gem. Chor, 2 Violinen, Orgel. Part. 1,-, Instr.-
St. —,80 EM 109

JOHANN PHILIPP FÖRTSCH (1652—1732)

Siehe, um Trost war mir sehr bange

für 3stg. gem. Chor, 2 Violinen, 2 Violen, Bc. Part. 3,-,
Chorphart. —,40, Violine I/II —,40, Viola I/II —,20, Violon-
cello —,20 EM 902

WALTER HENNIG (1903)

Herzlich tut mich erfreuen

Kantate für Einzelstimme, 1- bis 4stg. gem. Chor, Ge-
meinde, Orgel, Posaunen (ad lib.). Part. 4,50, Chorphart.
1,20, Bläserpart. —,80 EM 144

WALDRAM HOLLFELDER (1924)

Ich bin die Auferstehung und das Leben

für 4 bis 6 gem. Stimmen, 1,60 EM 454

RUDOLF MAUERSBERGER (1889)

Wie liegt die Stadt so wüst

Trauermotette nach den Klageliedern Jeremiae für 4- bis
6stg. gem. Chor. 1,40 EM 418

GOTTFRIED MÜLLER (1914)

Tröstet, tröstet mein Volk

Motette für 7stg. gem. Chor. 3,60 EM 435

RUDOLF VON OERTZEN (1910)

Ein Mensch ist in seinem Leben wie Gras

für 5stg. gem. Chor. 1,- EM 475

JOHANN PACHELBEL (1653—1706)

Was Gott tut, das ist wohlgetan

Choralkantate für 4stg. gem. Chor (Tutti und Soli),
2 Violinen, 2 Violen (oder 3 Violinen und Viola), Bc.
Part. 4,20, Chorphart. 1,40, Violine I/II —,40, Viola I/II
—,50, Violoncello —,20 EM 905

EBERHARD WENZEL (1896)

Drei Motetten nach Worten von Jesus Sirach

für 4stg. gem. Chor. 2,- EM 413

Ich will euch trösten

für 3stg. gem. Chor. —,50 EM 412

Verlag Merseburger · Berlin-Nikolassee

Von guter Musik entspannen — bei einem
guten Buch:

Karl Unruh

ALLES FLEISCH IST WIE GRAS

Roman, 309 Seiten, Gln., DM 14,60

Sie werden von diesem Buch nicht enttäuscht
werden!

ECKART-VERLAG · WITTEN · BERLIN

KLAVICHORDE
SPINETTE
CEMBALI
HAMMERFLÜGEL



überall in der Welt bewundert und begehrt

NEUPERT

BAMBERG NÜRNBERG
Anfragen nach Nürnberg · Marienortgraben 1

ARIEN UND KANZONETTEN

DES 17. UND 18. JAHRHUNDERTS

nach den Quellen herausgegeben und übersetzt von
Hermann Keller, BA 3450. Kart. DM 16,—, Hfn. DM 18,50

Die Sammlung bringt eine Auswahl besonders wertvoller
geistlicher und weltlicher Gesangsmusik des 17. und
18. Jahrhunderts aus Deutschland, Italien, England und
Frankreich, von der ein Teil hier zum ersten Mal ver-
öffentlicht wird. Sie enthält Arien und Kanzonetten
folgender Komponisten:

| | |
|----------------------------|--------------------------|
| Arne, Thomas | Lotti, Antonio |
| Bach, J. Chr. | Mancini, Francesco |
| Bach, J. S. | Mazzaferata, Giov. Batt. |
| Bononcini, Giovanni Maria | Monteverdi, Claudio |
| Caccini, Francesca | Mozart, Wolfgang Amadeus |
| Caccini, Giulio | Paisiello, Giovanni |
| Carissimi, Giacomo | Purcell, Henry |
| Conti, Francesco | Rigatti, G. A. |
| Dowland, John | Rousseau, Jean Jacques |
| Falconieri, Andrea | Scarlatti, Alessandro |
| Gluck, Christoph Willibald | Strozzi, Barbara |
| Händel, Georg Friedrich | und andere |

Die Liedtexte sind in Originalsprache und deutscher
Übersetzung enthalten

BÄRENREITER KASSEL
BASEL · LONDON · NEW YORK



CANTATE

Bach-Studio

Das CANTATE Bach-Studio bringt auf
zunächst 30 Langspielplatten wichtige
Beispiele aus dem vokalen Schaffen von
JOHANN SEBASTIAN BACH

Herausgeber: Dr. Alfred Dürr, Göttingen · Pro-
fessor Dr. Wilhelm Ehmann, Herford · Professor
D. Dr. Chr. Mahrenholz, Hannover · Professor
Dr. Werner Neumann, Leipzig.

Im Vordergrund stehen:

40 Kantaten · Alle Motetten
Oratorische Werke

An der Interpretation sind bedeutende Chöre
und Solisten aus ganz Deutschland beteiligt.
Nähere Angaben im ausführlichen Subskrip-
tionsprospekt.

In diesem Herbst erscheinen folgende Platten:

Sei Lob und Ehr dem höchsten Gut — Kantate BWV 117

Wer nur den lieben Gott läßt walten — Kantate BWV 93

Ingeborg Reichelt, Sopran; Lotte Wolf-Matthäus, Alt; Johannes Feyer-
abend, Tenor; Hans-Olaf Hudemann, Baß; Göttinger Stadtkantorei,
Frankfurter Kantaten-Orchester; Leitung: Ludwig Doormann

CAN 12 01 LP DM 24,—

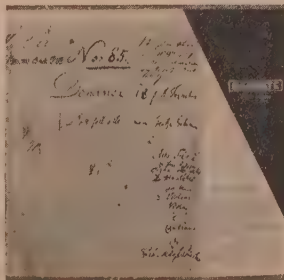
Gott soll allein mein Herze haben — Kantate BWV 169

Ich lasse dich nicht, du segnest mich denn — Kantate BWV 157

Lotte Wolf-Matthäus, Alt; Hans Joachim Rotzsch, Tenor; Roland Kunz,
Baß; Kurrende und Kammerorchester der Christuskirche Mainz; Leitung:
Diethard Hellmann.

CAN 12 02 LP DM 24,—

TONKUNSTVERLAG KARL MERSEBURGER
DARMSTADT



NEUVERÖFFENTLICHUNG

JOSEPH BODIN
DE BOISMORTIER

(um 1691—1755)

Sechs Sonaten

op. VII (1725)

für drei Querflöten ohne Baß

(oder 3 Violinen oder 3 Oboen oder
Flöten, Oboen, Violinen in gemischter
Besetzung)

Herausgegeben von Erich Doflein

Band I (Sonate I, IV, III)

Ed. Schott 5056 · DM 5,—

Band II (Sonate II, V, VI)

Ed. Schott 5057 · DM 4,50

Die Klangform dieser Sonaten ist so reizvoll, daß sich auch heute viele Liebhaber für diese seltene Besetzung finden. Boismortier verstand es, die elegante Haltung seiner Musik mit den vielfältigen Kompositionsarten seiner Zeit zu verbinden. An der thematischen Bewe-gung sind die drei Melodiestimmen immer gleichwertig beteiligt. Außer der angegebenen Originalbesetzung klingen die Stücke auch mit Violinen, Oboen oder gemischter Besetzung ausgezeichnet.

Schott

Städt. Akademie f. Tonkunst, Darmstadt

Leitung: Dr. Walter Kolneder

Meister- und Ausbildungsklassen, Opern-, Orchester- und Kapellmeisterschule, Seminar für Privatmusikerzieher mit Staatsexamen, Erweiterungsseminar mit Abschlußprüfung für Jugendmusikschulen, Vorlesungen, Studio für elektronische und experimentelle Musik (in Verbindung mit dem Kranichsteiner Musikinstitut).

Komposition: Heiß, Lechner / Gesang: Dr. Hauer, Dr. Hudemann, Einfeldt / Violine: Barchet, Meyer-Sichting, Müller-Gündner / Violoncello: Lechner / Klavier: Leygraf, Balthasar, Baltz-Weber, Hoppstock, Zerah / Dirigieren: Franz / Kammermusik: Dennemark / Tonsatz: Noack, Weber, Widmaier / Musikgeschichte, Formen-kunde: Dr. Kolneder / Dramatischer Unterricht: Dicks, Franz (vom Hessischen Landestheater) / Pädagogik, Methodik, Psychologie: Balthasar.

Auskunft und Anmeldung, Sekretariat Darmstadt, Hermannstraße 4, Telefon: 80 31, Nebenstelle 3 39

Robert-Schumann-Konservatorium
der Stadt Düsseldorf

Direktor: Prof. Dr. Joseph Neyeses

AUSBILDUNGSKLASSEN FÜR ALLE INSTRUMENTE,
GESANG, DIRIGIEREN UND KOMPOSITION

MEISTERKLASSEN

Gesang — Prof. Franziska Martienßen-Lohmann
Violine — Kurt Schäffer
Viola — Franz Beyer
Violoncello — Kurt Herzbruch
Klavier — Max Martin Stein
Kompositions-klasse — Jürg Baur

OPERNSCHULE

Ausbildung bis zur Bühnenreife

ORCHESTERSCHULE

Ausbildung bis zur Orchesterreife

SEMINAR FÜR PRIVATMUSIKLEHRER

mit besonderer Berücksichtigung der Arbeit an Jugend- und Volksmusikschulen.
Abschluß: Staatl. Privatmusiklehrerprüfung

SEMINAR FÜR KATHOLISCHE KIRCHENMUSIK

Ausbildung zum Organisten, Chorleiter und Kantor (A- und B-Prüfung)

ABTEILUNG FÜR TONINGENIEURE

Ausbildung für Rundfunk, Fernsehen, Film und Bühne, Tonstudios und die elektroakustische Industrie

Semesterbeginn: 1. Oktober und 1. April

Auskunft, Prospekt und Anmeldung:
Sekretariat des Robert-Schumann-Konservatoriums
Düsseldorf, Inselstraße 27/1, Ruf 44 63 32

Niedersächsische Hochschule für Musik
und Theater Hannover

Direktor: Prof. Ernst-Lothar v. Knorr

Ausbildungsklassen f. Komposition, Dirigieren, Gesang, alle Tasten-, Streich- u. Blasinstr., Harfe, Schlaginstr. — Solistenklassen f. Gesang u. alle Instrumentalfächer — Kirchenmusikabteilung — Schulmusikabteilung (Ausbildungs-zweige f. höhere u. Mittelschulen) — Seminare f. Privatmusikerzieher, Rhythmische Erziehung u. Jugend- u. Volksmusik — Opernabteilung — Schauspielabteilung — Tanzabteilung — Orchesterschule. Auskunft u. Anmel-dung: Hannover, Walderseestraße 100, Fernruf 1 66 11.

Leopold Mozart-Konservatorium der Stadt Augsburg
Direktor: Dr. Fritz Schnell
stellv. Direktor: Prof. Karl Kottermaier

Ausbildung in allen musikalischen Fächern, Seminar für Privatmusikerzieher, kath. u. ev. Kirchenmusik, Opernschule, Orchester- und Kammermusikklassen, Studio für neue Musik. — Sonderkl.: Prof. Rudolf Koeckert, Violine.
Auskunft und Anmeldung: Maximilianstraße 59

**ALTE UND NEUE
MEISTER-GEIGEN**

Bogen, Etuis, Saiten, Reparaturen
Feinstimmer für Geige und Cello

*Hermann Glassl, München 13, Adalbertstr. 10
2. Aufgang, 1. Stock*

Badische Hochschule für Musik Karlsruhe

Direktor Dr. Gerhard Nestler

Ausbildungsmöglichkeiten für Klavier, Orgel, Cembalo, sämtliche Streich- und Blasinstrumente, Akkordeon, Komposition, Dirigieren und Chorerziehung.

Meisterklasse für Klavier (Yvonne Loriod), Violine (Henri Lewkowicz), Viola (Albert Dietrich), Violoncello (Leo Koscielyny), Gesang (Scipio Colombo) und Bruno Müller), Dirigieren (GMD Krannhals).

Seminare für Schulmusik, Evang. u. Kath. Kirchenmusik, Privatmusiklehrer, Opernschule.

Seminar für Chorleiter in Verbindung mit dem Bad. Sängerbund.

Auskünfte durch die Verwaltung, Jahnstraße 18

Musikakademie der Stadt Kassel

Leitung: Direktor Kurt Herfurth

Ausbildungs- und Meisterklassen für alle Tasten-, Streich- und Blasinstrumente, Komposition und Gesang, Seminare für Privatmusikerzieher und Jugend- und Volksmusik-erzieher mit staatlicher Abschlußprüfung, Orchesterschule mit Studienorchester, Chor- und Orchesterleitung, Opern-klasse, Studio für Neue Musik, Kammermusik und Gemeinschaftsmusizieren, Musikpädagogische Arbeitsgemeinschaften, Liebhaberklassen u. Jugendmusikschule.

Anfragen an das

Sekretariat Kassel, Kölnische Straße 36, Telefon 1 91 96

INTERNATIONALES MUSIKINSTITUT

für

freie improvisation

unterricht in vier welt Sprachen

auskunft und anmeldung:

*internationales musikinstitut für freie impro-
visation, case ville, lausanne, schweiz*

**Bergisches Landeskonservatorium
Wuppertal und Haan**

Einführungs-, Fortbildungs- und Meisterklassen auf allen Gebieten der Tonkunst, praktische Chor-, Orchester- und Kammermusikübungen, wissenschaftliche Seminare. Arbeitsgemeinschaften, Abend- u. Wochenendkurse sowie Opern-, Ballett-, Orchester-, Jugendmusik- u. Singschule: für Liebhaber- und Berufsausbildung bis zur fachlichen und künstlerischen Reife.

Sekretariat: Wuppertal-Elberfeld, Tannenbergsstraße 3
(3 17 38)

FOLKWANGSCHULE DER STADT ESSEN - Musik - Tanz - Schauspiel

Auskunft und Anmeldung: Verwaltung, Essen-Werden, Abtei — Tel. 49 24 51/53 — gegr. 1927

Direktor: GMD Professor Heinz Dressel — Ausbildung bis zur Konzert-, Bühnen- bzw. Orchesterreife

Abteilung Musik

Leitung: Prof. Dressel

Instrumentalklassen u. Seminare

Klavier: Kraus, Stieglitz, Irma Zucca-Sehlbach, Hüppe, Janning, Otilie Brabandt, Müller • Violine: Krotzinger, Prof. Peter, G. Peter, Haass • Cello: Stork • Cembalo: Helma Elsner • Komposition: Sehlbach, Reda, Schubert • Dirigenten- u. Chorleiter: Prof. Dressel, Linke • Allg. Erziehungslehre: Spreen • Musikerziehung: Burkardt • Musikwissenschaft / Studio für Neue Musik: Dr. Wörner

Rhythmisches Seminar

Erna Conrad, Margret Pietzsch-Amos

Katholische Kirchenmusik

Prof. Kaller, Dr. Aengenvoort

Evangelische Kirchenmusik

KMD Reda, Dr. Reindell

Orchesterschule

Dozenten: Kammermusiker Kratsch, Schlee, Langen, Fritsche, Erdmann, Knust, Metag, Mechtenberg, Jansen, Kriskcher, Kolf, Wecking, Marek, Lenz, Mühlenbeck, Prohaska (siehe Instrumentalklassen)

**Abteilung Theater
Opern-Abteilung**

Leitung: Prof. Dressel

Gesang: Hilde Wesselmann, Kaiser-Breme, von Glasow • Einstudierung: Knauer • Szenischer Unterricht: Roth, Rose Krey, Titt

Opernchorschule

Knauer

Schauspiel-Abteilung

Leitung: Kraut

Dozenten: Else Betz, Clausen, Moje Forbach, Gröndahl, Jelen, Rose Krey, Thea Leymann, Wallrath, Lilo Grases, Mandelartz • Angeschlossen: Seminar für Vortragskunst u. Sprech-erziehung u. Sprechkunde / Theaterstudio

Abteilung Tanz

Leitung: Jooss

Dozenten: Anne Woolliams, Anna Markard-Jooss, Trude Pohl, Gisela Reber, Diana Baddeley, Knust, Heubach, Heerwagen, Spreen, Fürstenau, Vera Volkova a. G. (mit freundlicher Genehmigung des Königlichen Dänischen Theaters Kopenhagen) • Bühnentanzklassen, Seminar für Tanzpädagogik, theoretisch / praktische Ausbildung in Tanzschrift (Kinographie Laban)

NEUERSCHEINUNG

MUSIZIERHEFTE
FÜR GITARREN

Tänze und Stücke
der Barockzeit
für drei Gitarren

Eingerichtet von Konrad Wölki

Spielpartitur · Ed. Schott 5126 · DM 3,50

Für das Zusammenspiel von mehr als zwei Gitarren gibt es wenig Spielmusik. Das rechtfertigt die Einrichtung von 14 Tänzen und Spielstücken aus dem Barock für drei Gitarren. Gedient werden soll damit sowohl dem häuslichen Musizieren in einfacher Besetzung als auch dem chorischen Spiel in der Gruppe. (Zwei Oktavgitarren ad lib.)

Das Musizieren der Sätze setzt eine ausreichende Fertigkeit im Melodiespiel voraus, die spieltechnischen Anforderungen gehen jedoch über eine mittlere Schwierigkeit nicht hinaus.

Weitere Hefte dieser neuen Reihe befinden sich in Vorbereitung.

Schott

H. Schreiber & Söhne

Nauheim Kreis Groß-Gerau

Fertigt in tonlich und technisch
höchster Vollendung



**Oboen
Fagotte
Blockflöten
Klarinetten**

Verlangen Sie
Katalog Nr. 360/2

Viol

der altbewährte LACKBALSAM
zur Pflege und Reinigung
der Streichinstrumente.

TODDEM HOLZWURM
In jedem guten Fachgeschäft erhältl.

Geigenbaumeister RICHARD PAULUS, Freiburg i/Brsg.
Bertoldstraße 43

Zukunftsichere Elektronenorgeln

nur vom ersten europäischen Fachgeschäft für Haus,
Schule und Orchester!

Verlangen Sie bitte Vorführung – Katalog!

FELIX KRIEN, Elektronenorgel-Haus

KREFELD-UERDINGEN

Am Rheintor 5 · Tel. 4 02 06

Kammersängerin HELENA ROTT

Konzert, Oper, Unterricht · früher Staatsoper Dresden
neue Anschrift: **Köln-Riehl**, Am Botanischen Garten 49a

Französische Geige MANGOTEL
zu verkaufen.

Zuschriften unter M 892 an den Verlag erbeten.



PYRAMID
SAITEN

für alle Streich- und Zupfinstrumente

Wo fehlt eine?



Bei uns alle Schreibmaschinen.
Riesenauswahl an Retouren
im Preise stark herabgesetzt.
Kleinste Raten. Umtauschrecht.
Fordern Sie Katalog Nr. 6 887

Deutschlands großes Büromaschinenhaus

NÖTHEL GmbH + Co · Göttingen



Alte und neue Meister-Instrumente · Kunstgeigenbau

HAMMA & CO.

STUTTGART-N · HERDWEG 58 · GEGRÜNDET 1864

Fachmännische Bedienung · Künstlerische Reparaturen

An- und Verkauf alter Violinen, Violas, Celli und sämtlicher Zubehörteile
„PALLADA“, das hervorragende Reinigungsmittel für Streichinstrumente



Ihr Musikalienhändler

HOFMEISTER

Notenversand für alle Fachgebiete
Angebote und Kataloge unverbindlich
- Ansichtssendungen -

BIELEFELD, OBERNSTRASSE 15
(EINGANG NEUSTÄDTER STRASSE)

ZWEI NEUE ORCHESTERWERKE

GÜNTER BIALAS

„Sinfonia piccola“

Besetzung: Flöte, Oboe, Klarinette, Streicher. BA 3575.
Aufführungsmaterial leihweise. Aufführungsdauer:
15 Minuten.

Uraufführung anlässlich der Wiedereröffnung des Folkwang-Museums Essen durch das Folkwang-Kammerorchester unter Heinz Dressel.

Bialas bietet dem Hörer in der sauber durchgearbeiteten sinfonischen Form seines Werkes ein überaus reizvolles Spiel fesselnder Instrumentationswirkungen, wenn er Streicher- und Bläserfarben geschmackvoll mischt oder kontrastiert. Das thematische Material ordnet sich in leicht verständlichen rhythmischen Bildungen.

„Westdeutsche Allgemeine Zeitung“

Die Sinfonia piccola von Günter Bialas ist bei aller harmonischer Ausweitung tonal gebunden. Die originalen Ecksätze umrahmen ein überraschend terzenfreudiges, leicht melancholisches Andantino (Romanze) und ein drollig höfisches Menuett.

„Neue Ruhr-Zeitung“

Weltere neue Orchesterwerke von Günter Bialas:

Invokationen für Orchester
Romanzero für Orchester
Quodlibet für Orchester
Konzert für Violine und Orchester
Konzert für Violoncello und Orchester
Lieder und Balladen nach Gedichten von García Lorca
für Sopran und Orchester

RUDOLF KELTERBORN

„Canto appassionato“

für großes Orchester. Besetzung: 3 Flöten, 2 Oboen, 3 Klarinetten, 3 Fagotte, 4 Hörner, 3 Trompeten, 3 Posaunen, Baßuba, Pauken, Schlagzeug, Harfe, Streicher. BA 3554.

Aufführungsmaterial leihweise. Aufführungsdauer:
8 Minuten.

Uraufführung während der „Tage für Neue Musik 1960“ durch das Sinfonieorchester des Hessischen Rundfunks unter Sixten Ehrling.

Der „Canto appassionato“ des Schweizer Rudolf Kelterborn fesselt durch kantable Linienzüge mit prägnanten rhythmischen Gliederungen, ein sicher gebautes, geschickt proportioniertes Werk. „Basler Nachrichten“

Streicherlinien durchziehen im Fortissimo, von Bläser-Akkorden durchbrochen, in deutlich erkennbaren Steigerungen das Stück bis zu einem machtvollen Höhepunkt, dem gleichsam ein klangliches Ausatmen folgt. Zweifellos ist die rhythmische Bewegung und die klangliche Steigerung sehr sauber und spürbar gekonnt durchgearbeitet. „Darmstädter Tagblatt“

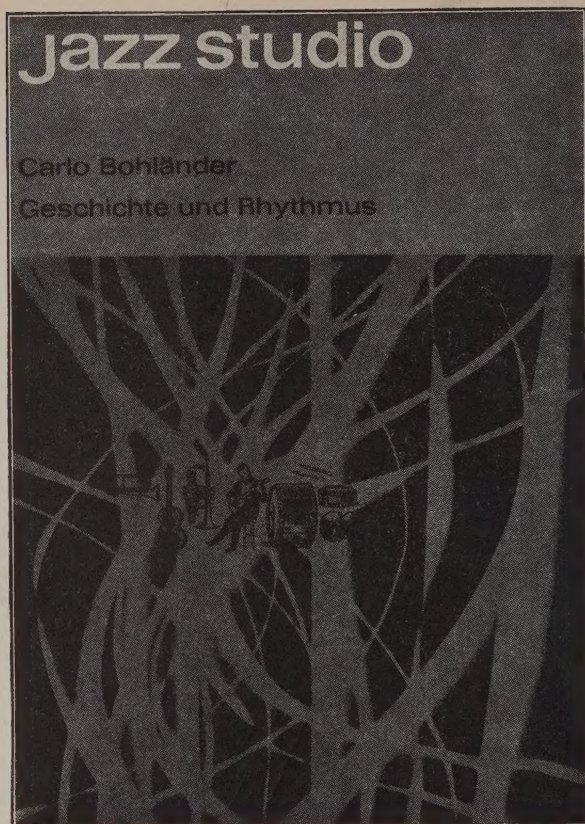
Kelterborn verrät in seinem „Canto appassionato“ für großes Orchester Griff für eingängige Klangraumeffekte. „Deutsche Zeitung“

Weltere neue Orchesterwerke von Rudolf Kelterborn:

Concertino für Orchester
Kammersymphonie für Solo-Violine, kleines Orchester

BÄRENREITER-VERLAG KASSEL - BASEL - LONDON - NEW YORK

EIN NEUER
JAZZ-LEHRGANG
ERSTMALIG
NACH INHALT
UND
ANLAGE



Jazz-Studio

Diese neue Reihe, an der international bekannte Jazzmusiker mitarbeiten, orientiert den Jazzfreund in knapper und allgemeinverständlicher Form über grundlegende Probleme. In mehreren Heften werden neben der Historie die Rhythmik, harmonische Struktur und die Möglichkeiten der Improvisation erklärt, praktische Übungen für alle wichtigen Jazz-Instrumente weisen den Weg zu eigenem Musizieren.

DIE NAMEN DER MITARBEITER:

*Kurt Edelhagen · Carlo Bohländer · Stuff Combe
Francis Copy · Werner Dies · Johnny Fischer · Dusko
Gojković · Albert Mangelsdorff · Emil Mangelsdorff
Attila Zoller*

HEFT 1:

Carlo Bohländer · GESCHICHTE UND RHYTHMUS

Ed. Schott 5201 · 94 Seiten mit 22 Notenbeispielen · kart. DM 4,-

Die Vorgeschichte des Jazz · Der Jazz · Two Beat-Jazz · Ragtime
New Orleans · Der Blues · Chicago · New York · Swing-Jazz
Modern-Jazz · Jazz in Europa · Regeln der Melodiebildung und
Phrasierung

HEFT 2:

Carlo Bohländer · HARMONIELEHRE

Ed. Schott 5202 · in Vorbereitung

Die weiteren Hefte mit praktischen Übungen zur Einführung in
die Improvisation folgen.

Schott